Die französische Originalkomödie des XVI. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der

philosophischen Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

ACAD.
LIBRARY
BIBL.

vorgelegt von

Paul Sydow

aus Halle a. S.

Halle a. S.
Buchdruckerei von Heinrich John.
1908.

Referent: Prof. Dr. Suchier.

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Juli 1908.

Meinem Vater

und dem Andenken meiner Mutter.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544709_0049

Inhalt.

A. Einleitung . . . . . Seite 1

B. Abhandlung der einzelnen Komödien

1. E. Jodelle: „L'Eugène“ . . . . . „ 3
2. J. Grévin; „La Tresoriere“ . . . . . „ 13
3. „ „Les Esbahis“ . . . . . „ 25
4. R. Belleau: „La Reconnue“ . . . . . „ 41
5. Jean de la Taille: „Les Corrivaus“ . . . . „ 53
6. Odet de Turnèbe: „Les Contens“ . . . . „ 67
7. Fr. d'Amboise: „Les Neapolitaines“ . . . . „ 87
8. Fr. Perrin: „Les Escoliers“ . . . . . „ 103
9. Jean Godard: „Les Desguisez“ . . . . . „ 115

C. Schlusswort . . . . . „ 131

Verzeichnis der benutzten Werke.

Bèze: Comedie du pape malade, et tirant a la fin etc. Trad. de vulgaire Arabic en bon Roman et intelligible, par Th. de Bèze, 1585. (Angegeben im Wolfenbütteler Bücherverzeichnis, Bd. II, 1894, unter 476.)

Birch-Hirschfeld, Adolf: Teil II der „Geschichte der französischen Litteratur" von H. Suchier und B.-H., Leipzig u. Wien, 1900.

Brunet, Jacq.-Ch.: Manuel du libraire et de l'amateur de livres, Ed. V. 1860—5. Supplément par J. Deschamps, 1878.

Bücherverzeichnis der Wolfenbütteler Bibliothek, Bd. II, 1894.

A. Darmesteter et Ad. Hatzfeld: Le seizième siècle en France, 2 ième éd., Paris 1883.

Donner, J. J. C.: Die Lustspiele des Publ. Terentius, deutsch in dem Versmasse der Urschrift, 1864.

Estienne, Charles: Comedie du Sacrifice des Professeurs de l'Academie vulgaire Senoise, nommez Intronati, etc. Traduicte de Langue Tuscane p. Charles E. 1543, Lyon.

Fournier, Ed.: Le théâtre français avant la Renaissance; ohne Jahreszahl. (Die 1. Auflage erschien 1872 zu Paris)

— Le théâtre français au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle; ohne Jahreszahl. (Die 1. Auflage ist 1871 zu Paris erschienen.)

Goujet: La Bibliothèque Françoise de M. l'Abbé G., Paris, 1740—56, Bd. VII—XIV.

Grevin: Le Theatre de Jaques Grevin, etc., Paris, 1561. (Vorhanden in Wolfenbüttel.)

Juvigny, Rigolley de: Les bibliothèques françoises de La Croix Du Maine et de Du Verdier, 1772.

Köpke, G. G. S.: Die Lustspiele des M. A. Plautus, in alten Sylbenmassen deutsch, Berlin 1809, Bd. 1 u. 2.

Lanson: Molière et la farce. In der Revue de Paris, 1901, 1 mai, p. 129—53.

Lavigne: La Célestine etc., Traduite de l'Espagnol par G. de L., Paris, 1843.

Mangold, B.: Übersetzung von P. Villari's „Niccolò Machiavelli und seine Zeit", Leipzig, 1877.

Machiavelli: Opere complete di Niccolò M., Firenze 1843.

Marty-Laveaux, Ch.: Oeuvres poétiques de Remy Belleau, 1878.

— Les Oeuvres et meslanges poetiques de E. Jodelle, 1868, T. I.

Mouhy: Tablettes dramatiques contenant l' Abrégé de l'Histoire du Théâtre français, par le Chevalier de M., Paris 1752.

Maulde, René de: Oeuvres de Jean de La Taille, t. IV Les comédies, Paris 1879.

Parabosco, Girolamo: La Fantesca, gedr. Venedig 1557.

Parfaict, Fr. et Cl.: Histoire du Théâtre français, Paris, 1745—8.

Petit de Julleville: Le Théâtre en France, 3 ième éd., Paris, 1893.

— Répertoire du théâtre comique au moyen âge, Paris, 1885.

— Histoire de la littérature et de la langue française, t. III, Paris 1897. Verfasser des betreffenden Abschnittes ist E. Rigal.

Picot, E.: Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild, Paris 1884—93.

Ribbeck, Otto: Plautus, Miles gloriosus, emendabat adnotabat O. R., Lipsiae 1881.

Rigal, E.: s. unter Petit de Julleville.

Tortoli: Lodovico Ariosto, Commedie e satire, annotate da Giov. T., Firenze 1856.

Umpfenbach, Fr.: P. Terenti Comoediae, 1870.

Viollet Le Duc: Ancien théâtre de la Bibliothèque elzévirienne, 1855/6, t. IV, VII, VIII.

Ich bemerke, dass ich die Thèse von E. Chasles: „La comédie en France au XVI^e^ siècle", Paris 1862, welche ganz anders als meine Arbeit angelegt ist, gelesen habe, dass ich aber nirgends Anlass hatte, sie zu benutzen.

Es handelt sich in der vorliegenden Arbeit um die französische Originalkomödie, welche um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, aus der Farce in freier Nachahmung fremdländischer und antiker Lustspiele herauswachsend, eben diese Farce zu verdrängen suchte, welches Ziel sie auch tatsächlich teilweise erreichen konnte. Hieraus ergeben sich naturgemäss gewisse Bedingungen, welchen die in Betracht zu ziehenden Stücke entsprechen müssen. Diese Komödien müssen, um als Nachfolgerinnen der Farcen betrachtet werden zu können, wirklich volkstümlich sein; sie müssen in dem Leben der bürgerlichen Kreise wurzeln, ihre Motive hierin suchen und nicht über diesen Rahmen hinausreichen. Daher kann eine Zauberkomödie wie der „Muet insensé" von Le Loyer nicht berücksichtigt werden. Ferner müssen unsere Komödien wie die Farce zu dem komischen Genre zu rechnen sein; eine im allgemeinen hochernste Tragikomödie wie die „Lucelle" von Louis le Jars fällt nicht in unser Gebiet. Auch die „Comedie du Pape malade" von Th. de Bèze ist, wie ich mich überzeugen konnte, auszuscheiden, da sie eine ausgesprochene moralité ist.

Endlich müssen die in Betracht kommenden Komödien bis zu einem gewissen Grade originale Werke sein, um gleich den Farcen als Kinder französischen Geistes gelten zu können; die Abhängigkeit von fremden Einwirkungen darf nicht allzu gross sein. Die Stücke des Baïf, die des Larivey und andere ziemlich getreue Übersetzungswerke liegen deshalb ausserhalb unseres Kreises.

Bei Benutzung der von mir angegebenen Hilfsmittel habe ich nun folgende französischen Komödien zusammenstellen können, welche zwischen 1550 und 1600 verfasst und der Neuzeit überliefert sind, dazu auch auf den Namen von Originalkomödien mit Sicherheit oder wenigstens mit einiger Wahrscheinlichkeit Anspruch machen können:

E. Jodelle „L'Eugène“,
J. Grévin „La Tresoriere“,
„ „Les Esbahis“,
R. Belleau „La Reconnue“,
Jean de la Taille „Les Corrivaus“,
Odet de Turnèbe „Les Contens“,
Fr. d'Amboise „Les Neapolitaines“,
Fr. Perrin „Les Escoliers“,
Jean Godard „Les Desguisez“.

A. Tyron: L'Enfant prodigue. Comedie. Auvers 1564 (angeführt bei de Mouhy).
Duvivier: La Fidélité nuptiale, Comédie en 5 Actes en Prose, 1577 (De Mouhy).
Jean de la Taille: Le Combat de Fortune et de Pauvreté, 1578 (De Mouhy). (Oder etwa Moralität?)
Le Breton: Les Ramoneurs, 1592. Comédie. En 5 Actes en Prose (De Mouhy).
Le Heins: Le Miroir des Veuves. Comédie. 1596 (De Mouhy).

Von diesen Stücken sind mir jedoch die letztgenannten fünf überhaupt nicht zugänglich gewesen. Nur die ersten neun Komödien habe ich daher bearbeiten können.

Ich habe hierfür folgendes Schema zu Grunde gelegt:

1. Titel und Verfasser.
2. Ausgaben.
3. Abfassung und Aufführung.
4. Vorreden und Ähnliches.
5. Form und Umfang.
6. Schauplatz.
7. Personen.
8. Gang der Handlung.
9. Literarischer Wert.
10. Anspielungen an Zeitereignisse.
11. Zur Quellenfrage.

L'Eugène

comédie.

Bei Angabe des Titels ist Folgendes zu bemerken:

Die Frères Parfaict behaupten (Hist. du théâtre frç., III, 290), „Eugène ou La Rencontre" sei der ursprüngliche Name des Stückes gewesen. Marty-Laveaux (note 4) widerlegt diese Ansicht mit triftigen Gründen (s. dort). Danach hat eine andere, verloren gegangene Komödie von Jodelle „La Rencontre" geheissen, während dieser Titel für den „Eugène" ganz und gar nicht passen würde.

Über Jodelle, den Verfasser, vgl. die Notice in Fournier's „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle".

2.

Jodelle's Werke, darunter auch „L'Eugène", sind zum ersten Male im Jahre 1574, zum zweiten Male 1583 herausgegeben worden (Marty-Laveaux, note 1).

Moderne Ausgaben des „Eugène" gibt es mehrere:
Marty-Laveaux „Les Oeuvres etc. d'Est. Jodelle", Paris 1868, T. I.
Ed. Fournier „Le th. frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle".
Viollet-Leduc „Ancien th. frç.", t. IV.

3.

Über die ersten Aufführungen des „Eugène" berichtet uns Estienne Pasquier. Sie fanden im Jahre 1552 in Paris statt, und zwar die erste im Hofe des collège de Reims, die zweite im Hofe des collège de Boncourt, jedesmal im Anschluss an des Verfassers Tragödie „Cléopâtre". Jodelle selber und zwei gleichfalls berühmte Freunde von ihm, nämlich Remy Belleau und Jean de la Péruse, spielten die Hauptrollen bei diesen Aufführungen.

Was die Jahreszahl 1552 betrifft, so ist diese zwar nicht überliefert, aber doch mit grösster Wahrscheinlichkeit anzusetzen, und zwar auf Grund der im „Eugène" vorkommenden Erwähnungen von Zeitereignissen (siehe unter 10).

Daher entschieden sich schon die Frères Parfaict für das Jahr 1552, zumal Ch. de la Mothe den „Eugène" unter den „pieces faites par l'autheur aux plus tendres ans de sa jeunesse" nennt; Jodelle aber ist wahrscheinlich 1532 geboren.

Der eben erwähnte Ch. de la Mothe hat für die älteste Jodelle-Ausgabe eine Vorrede geschrieben, welche die Überschrift

„De la poésie françoise et des œuvres d'Estienne Jodelle, Sieur du Lymodin" trägt und auch in Marty-Laveaux' Ausgabe abgedruckt ist. Diese Vorrede besagt über Jodelle's Arbeitsweise, dass J. an keinem seiner Werke länger als zehn Vormittage gearbeitet und den Eugène „en quatre traittes" niedergeschrieben hat. Hieraus ist zu entnehmen, dass der Dichter unsere Komödie wahrscheinlich erst kurz vor der Aufführung verfasst hat, d. h. dass Abfassung und Aufführung in dasselbe Jahr (1552) fallen.

4.

Der Komödie geht ein Prolog voraus, der aus 86 Zehnsilbern besteht und folgenden Inhalt hat: Da die Farce mit Recht von vielen Leuten als geschmacklos verworfen wird, andrerseits aber die vielen, welche etwas Heiteres sehen wollen, auf ihre Rechnung kommen müssen, so macht der Dichter den Versuch, die Komödie, welche ehemals bei den Alten in so hohem Ansehen gestanden hat, in Frankreich zu neuem Leben zu erwecken.

Dabei soll der „Eugène" ein echt französisches Gepräge tragen; in Stil und Inhalt soll er der antiken Komödie selbständig gegenüberstehen. Ebenso hat der „Eugène" mit den Moralitäten und ihren allegorischen Personen nichts gemein, denn über solchem „fatras" ist der Dichter erhaben. Wenn die Redeweise der Personen gehobener und ernster ist, als man in einem Stück der komischen Gattung erwarten sollte, so stellt Jodelle seine Komödie in bewussten Gegensatz zur Farce, von der sie sich gerade durch eine gewisse Würde unterscheiden soll; und auch die antiken Komödien enthalten ja pathetische Stellen.

Was die Einrichtung der Bühne und andere Äusserlichkeiten betrifft, so verzichtet Jodelle auf eine Nachahmung des antiken Theaters.

5.

Form und Umfang: 1820 paarweis gereimte Achtsilber; ohne alternance.

5 Akte von 3 bis 5 Szenen.

6.

Der Schauplatz ist eine Pariser Strasse.

7.

Personnages.

Eugène, abbé,
Messire Jean, chappelain,

Guillaume.
Alix,
Florimond, gentilhomme,
Arnault, homme de Florimond,
Pierre, laquais,
Hélène, sœur de l'abbé,
Matthieu, créancier.

S.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Der Abt Eugène unterhält sich mit Messire Jean, seinem Kaplan. Er erklärt, man müsse sein kurzes Menschenleben nach Möglichkeit geniessen und sich überhaupt keine Sorgen machen. In jeder Lebenslage vergnügt zu sein, sei sein Bestreben. Seinen Stand, den geistlichen, hält er für den einzigen, der von Sorge und Verdruss frei ist. Messire Jean stimmt ihm lebhaft zu und schildert ebenfalls die Behaglichkeit, in welcher der Geistliche jederzeit leben kann. Schliesslich erinnert sich Eugène an das, was er hauptsächlich mit dem Kaplan besprechen wollte; es handelt sich um eine Liebesaffäre des Abtes. Dieser erzählt — zur Orientierung des Publikums —, dass er mit einer gewissen Alix ein Liebesverhältnis hat. Um das Gerede der Leute zu vermeiden, hat er diese Alix mit einem sehr beschränkten Spiessbürger namens Guillaume verheiratet; dabei hat er sie diesem gegenüber als seine Cousine ausgegeben. Diese Ehe dient ihm als Deckmantel, damit er seine eigenen verliebten Wünsche um so leichter befriedigen kann. Zweierlei befürchtet er freilich: dass Guillaume Verdacht schöpfen könnte, und dass Alix ihre Gunst einem anderen zuwenden könnte. Der Kaplan soll ihm nun behilflich sein, ihm Gewissheit zu verschaffen. Er wird deshalb beauftragt, sich mit Guillaume anzufreunden und auf Alix ein wachsames Auge zu haben.

Szene 2. Nachdem Eugène gegangen ist, hält Messire Jean einen Monolog. Er macht sich über jenen lustig, der sich für den glücklichsten aller Sterblichen hält und als einziger die Gunst der Alix zu besitzen meint, während diese ihn fortwährend mit anderen betrüge. Er erzählt uns ferner, dass in früherer Zeit ein Edelmann namens Florimond der Geliebte der Alix ge-

wesen ist, bis er in den Krieg hat ziehen müssen: ferner auch, dass dieser Florimond sich einstmals eifrig, aber erfolglos um die Liebe der Hélène, der Schwester des Abtes, bemüht hat, schon bevor er sich, mit mehr Glück, der Alix zuwandte.

Szene 3. Guillaume tritt auf. Dieser preist sich glücklich, mit einer so schönen und so ausserordentlich tugendhaften Frau wie Alix verheiratet zu sein. Er hält auf sie eine lange Lobrede, die von unfreiwilliger Ironie und von doppelsinnigen Wendungen voll ist. Alix hört dabei unbemerkt zu und wirft spöttische Bemerkungen dazwischen. Darauf schliesslich redet sie ihn an. Er kommt sogleich auf eine Angelegenheit zu sprechen, die ihm schon Kopfschmerzen bereitet hat: sein Gläubiger Matthieu hat sofortige Zahlung verlangt. Alix soll ihm aus der Verlegenheit helfen, denn sie hat ihm schon oft mit Geld ausgeholfen, — ohne dass er in seiner Borniertheit sich darüber Gedanken gemacht hätte, woher sie es bekommen: er meint, Gott lasse eben fromme Menschen nicht darben.

In diesem Falle kann ihm aber seine Frau auch nichts weiter geben als den guten Rat, sich zu gedulden und Hilfe aus der Not abzuwarten.

Messire Jean nähert sich den Eheleuten und ladet sich bei ihnen zu einer Flasche Wein ein.

Akt II.

Szene 1. Es tritt Florimond auf, welcher aus dem Kriege zurückgekehrt ist; er ergeht sich in Betrachtungen über das Pariser Leben. Abfällig äussert er sich über seine Kameraden, die noch vor kurzem im Kriege die grössten Entbehrungen standhaft ertragen haben, jetzt aber in Paris sich zu einem schwelgerischen, verweichlichenden Leben verführen lassen. Er befürchtet, dass die französische Hauptstadt dieselbe Rolle spielen werde, wie einst Capua bei den siegreichen Truppen des Hannibal.

Szene 2. Arnault, Florimond's Knappe, tritt auf und erzählt uns, Paris erscheine ihm jetzt, nachdem er die Strapazen des Feldzuges hinter sich habe, als eine Stadt von unvergleichlicher Pracht. Sodann spricht er von einer persönlichen Angelegenheit seines Herrn, nämlich von dem bevorstehenden Wiedersehen mit Alix. Schliesslich wird er jenen gewahr, und zwischen den beiden Kriegsleuten entwickelt sich ein Gespräch. Nach

einigen Bemerkungen über die politische Lage tadelt Florimond wiederum das Leben, das seine Kameraden jetzt führen. Arnault dagegen erklärt deren Verhalten für sehr begreiflich und entschuldbar, während er auf die Stutzer und Schlemmer aus den Kreisen der Bürger schimpfen zu müssen glaubt.

Florimond spricht seine Verwunderung über Arnault's Redegewandtheit aus, und letzterer erzählt deshalb, dass er früher eine Zeit lang studiert hat.

„Mais ores les meilleurs esprits
Aiment mieux soldats devenir",

darum hat er sich dem Waffenhandwerk zugewandt.

Endlich kommt Florimond auf Alix zu sprechen, und er beauftragt Arnault, sich nach ihr umzusehen und in Erfahrung zu bringen, ob sie ihm treu geblieben ist.

Szene 3. Ein Selbstgespräch der Hélène. Diese glaubt den Florimond auf der Strasse gesehen zu haben. Da sie nun sehr wohl gemerkt hat, dass ihr Bruder, der Abt, Beziehungen zu Alix unterhält, so fürchtet sie Florimond's Zorn.

Szene 4. Eugène kommt. Hélène sagt ihm auf den Kopf zu, dass er mit Alix angebändelt habe, und teilt ihm ihre Befürchtungen mit. Der Abt ist über Florimond's Heimkehr höchlichst erschrocken.

Akt III.

Szene 1. Arnault, der seinen Auftrag ausgeführt hat, ergeht sich in Verwünschungen gegen die treulose Alix und den Abt. Denn er hat jene als verheiratete Frau vorgefunden, und zwar bei ausgelassenem Gelage mit ihrem Manne und Messire Jean, dem Kaplan des Abtes. Er durchschaut das ganze listige Spiel des biederen Eugène.

Florimond kommt und fragt den Knappen, was er über Alix ausgekundschaftet habe. Arnault eröffnet es ihm, und Florimond ist infolgedessen sehr aufgebracht. Letzterer beschliesst, Alix und ihren Mann aufzusuchen und die Treulose seinen Zorn fühlen zu lassen. Das erste, was er deshalb zu tun gedenkt, ist, die Möbeln zurückzufordern, die er einstmals der Alix geschenkt hat.

Szene 2. Mess. Jean erzählt uns voller Entsetzen von der Szene, die Arnault dem Ehepaar Guillaume-Alix gemacht

hat, und er hegt die schlimmsten Befürchtungen für den Abt und auch für seine eigne Zukunft. Alsbald kommen Eugène und Hélène herzu, und er erzählt ihnen, was vorgefallen ist. Die beiden geraten in grosse Bestürzung, sodass Mess. Jean sie mahnen muss, nur die Fassung nicht ganz zu verlieren. Mit berechtigtem Spott erinnert der Kaplan daran, wie der Abt sich vor kurzem noch seiner Sorglosigkeit und unerschütterlichen Ruhe gerühmt hat.

Szene 3. Florimond lässt in heftigen Vorwürfen seine Wut an Alix aus. Er schickt nach Lastträgern, um sein Eigentum aus Guillaume's Hause abholen zu lassen. Alix weint und jammert.

Akt IV.

Szene 1. Ein Monolog Guillaume's. Dieser durchschaut seine Frau immer noch nicht und hält sie für gänzlich frei von Schuld und Fehle. Er will sich in der Verlegenheit, in die ihn Arnault und Florimond gebracht haben, an den Abt wenden. Da kommt letzterer schon, von seiner Schwester und dem Kaplan begleitet, herbei. Ausserdem aber tritt Guillaume's Gläubiger Matthieu auf. Dieser hat davon gehört, dass seinem Schuldner die Möbeln aus dem Hause geschafft werden, und da er deswegen in Angst um sein Geld geraten ist, so verlangt er von jenem bei Androhung der Schuldhaft sofortige Zahlung. Eugène will sich mit Matthieu besprechen und ihn zufrieden zu stellen suchen. Alle ab.

Szene 2. Florimond und Arnault. Florimond beklagt sich sehr über Alix' Untreue. Der seinem Herrn sehr ergebene Arnault hat grosse Lust, den Abt ins Jenseits zu befördern. Florimond aber erklärt, er wolle das selbst besorgen, um seinen Rachedurst nach Herzenslust zu stillen, trotz der Gefahr, die ihm von seiten der Justizbehörde drohen wird. Beide ab.

Szene 3. Eugène tritt auf. Er hat die grösste Angst vor Florimond und verwünscht sein Unglück, — nachdem er vor wenigen Stunden noch sich nicht genug hat glücklich preisen können.

Mess. Jean rät ihm, die nutzlosen Klagen zu lassen und sich lieber auf einen friedlichen Vergleich mit Florimond zu besinnen.

Akt V.

Szene 1. Eugène und Mess. Jean wiederum im Gespräch. Der Abt erklärt, er hoffe einen Ausweg aus aller Not gefunden zu haben. Er will dem Florimond seine Schwester Hélène als Ersatz für Alix anbieten, falls jene einwilligt. Mess. Jean meint, Hélène werde ihrem Bruder zu Liebe, dem sie sehr zugetan ist, alles tun, was er verlangt. Auch den Gläubiger Guillaume's hofft der Abt zufrieden zu stellen, indem er ihm eine Pfarrstelle für einen seiner Söhne überlassen will.

Szene 2. Hélène kommt und erklärt sich bereit, ihrem Bruder den verlangten Gefallen zu tun. Mess. Jean wird also als Bote zu Florimond geschickt, um ihm den Vorschlag des Abtes zu übermitteln.

Szene 3. Eugène befriedigt Guillaume's Gläubiger Matthieu, welcher zwei seiner Söhne für den geistlichen Stand bestimmt hat, durch den preiswerten Verkauf einer Pfründe. Guillaume ist darob hocherfreut. Der Abt benutzt die dankerfüllte Stimmung des Guillaume, um ihn über sein Verhältnis zu Alix aufzuklären und sich von ihm die Erlaubnis auszubitten, dass er dieses Verhältnis ungestört und ohne Sorge fortsetzen kann. Der Biedere ist — der Dichter leistet sich hier eine Inkonsequenz — ohne weiteres damit einverstanden.

Szene 4. Florimond und Arnault. Florimond ist ausser sich vor Freude, dass die ehemals so spröde Hélène ihm jetzt ihre Gunst zuwenden will.

Szene 5. Somit sind alle Schwierigkeiten gelöst, und ein jeder ist zufriedengestellt.

Eugène, der jetzt wieder recht von Herzen vergnügt ist, fordert alle die andern auf, sich mit ihm zum fröhlichen Mahle zu begeben.

9.

Der literarische Wert.

Die Urteile über den „Eugène" lauten recht verschieden; vergl. Marty-Laveaux, note 4; Viollet-Leduc, IV, S. 4 der Einl.; Petit de Julleville „Le Théâtre en Fr.", S. 85—6; Rigal in P. de Julleville's „Histoire de la litt.", S. 299. Aus der zuletzt genannten Stelle gebe ich Folgendes wieder:

„La distinction des styles n'étant pas encore bien faite,

„Eugène“ emprunte quelquefois son emphase à „Cléopâtre“, laquelle, dans une scène, empruntait sa bassesse de ton à „Eugène“. Ce caractère indécis, la part trop grande faite à la convention, l'immoralité et la licence extraordinaire du style, l'abus des discours, des monologues et des apartés, à la fin une lourde faute contre l'unité du caractère de Guillaume, toutes ces taches ne sauraient nous empêcher de louer dans la première comédie de la Renaissance un certain nombre de traits de mœurs, une silhouette prestement dessinée, celle du créancier Matthieu, et une habileté de composition déjà notable.“

Über Jodelle's Stil bemerkt Viollet-Leduc a. a. O.: „Son style, souvent barbare, est rempli de locutions neuves, hasardées pour la plupart, mais dont quelques unes ont pris droit de cité“.

Das Pathos, von welchem Jodelle im „Eugène“ häufig Gebrauch macht und welches Rigal (s. oben) aufgefallen ist, wirkt auf den Leser von heute sehr lächerlich.

Jodelle freilich hat es mit den erhabenen Zügen, welche er in seine Komödie hineinzubringen sucht, ganz offenbar ernst gemeint; das beweisen auch seine eignen Worte im Prolog (vgl. unter 4). So verlangt er denn, dass die „edelmütige“ Selbstaufopferung der Hélène im 5. Akt ganz ernst genommen wird, ebenso auch Florimond's Verzweiflung über Alix' Untreue, obwohl diesem Edlen, seinem Verhalten nach, die ihm gehörigen Möbeln ebenso wichtig zu sein scheinen wie Alix selbst, und obwohl er einige Augenblicke später über der neu gewonnenen Liebe der Hélène allen Kummer vergisst und ebenso glücklich ist, wie er vorher traurig war.

10.

Die historischen Anspielungen beziehen sich durchweg auf den Feldzug, welcher im Jahre 1552 Heinrich II. Metz, Toul und Verdun einbrachte. Die meisten Stellen (so in I, 1 und I, 2) sind so allgemein gehalten, dass sie nicht angeführt zu werden brauchen. Nur zwei Stellen müssen erwähnt werden:

II, 2 ist die Rede von einem Gerücht, der König werde seine Truppen wieder ins Feld schicken, weil der Kaiser, d. i. Karl V., von Rachplänen erfüllt sei; die Deutschen hätten den Rhein schon überschritten. Florimond sagt nun:

„Serait-il (= Charles V.) bien tant insensé
De venir mettre siége à Metz?“

Fournier bemerkt hierzu: „Il vint mettre le siége en effet: mais l'année suivante, 1553, le duc de Guise le lut fit lever". —

V. 4 erwähnt Florimond, dass er an den Kämpfen bei Anvilliers und Ivoy teilgenommen hat. Hierzu Fournier:

„C'étaient deux places du grand-duché de Luxembourg, prises pandant la campagne de cette année 1552".

11.

Zur Quellenfrage.

Wenn Jodelle, als er die Gestalten des Florimond und des Arnault zeichnete, den „miles gloriosus" im Sinne gehabt haben sollte, so hat er diesen Typus doch ganz und gar verändert übernommen.

Zwar finden sich solche lächerlichen Renommistereien, wie sie den Bramarbas bei Plautus und bei Terenz (im „Eunuch") charakterisieren und wie sie als „bravades" in den späteren französischen Komödien eine so grosse Rolle zu spielen pflegen, auch bei Jodelle's Soldatengestalten; vgl. III, 1, 2, 3. Aber sie sind doch recht vereinzelt, und der Dichter gibt dem Florimond sowohl wie dem Arnault einen Charakter, der viel zu wenig komisch und selbstironisierend ist, um mit Bramarbas-Figuren zusammengeworfen zu werden.

Jodelle lässt (II, 1) den Florimond ganz ernsthaft für strengere Selbstzucht der heimgekehrten Soldaten eintreten und benutzt den Mund des Florimond, um vor der drohenden Verweichlichung der französischen Kriegsleute und vor den bösen politischen Gefahren, die damit verbunden sind, zu warnen.

Zum Teil erklärt sich der wenig komische Charakter der genannten Figuren freilich auch einfach daraus, dass unserem Dichter das komische Genre entschieden nicht lag und dass infolgedessen das ganze Stück herzlich wenig an guter Komik enthält. Daher sagt Rigal a. a. O.: „L'œuvre n'est pas fort amusante et tourne volontiers au drame". Jodelle ist sich dieses Mangels wohl bewusst und sucht ihn, wie schon oben (unter 4) erwähnt war, zu seinem Vorteil auszulegen, als ob nämlich gerade ein solcher ernsterer Ton geeignet wäre, seine Komödie vorteilhaft von den Farcen abstechen zu lassen.

Ich möchte noch hinzufügen, dass von direkten, nachweisbaren Anklängen an den „Miles gloriosus" des Plautus sowie

auch an den „Eunuchus" des Terenz im „Eugène" nichts zu spüren ist.

Mit mehr Wahrscheinlichkeit, aber auch nicht mit Sicherheit, könnte man für die Figur des Abtes Eugène den Einfluss zweier italienischer Komödien annehmen, nämlich der berühmten „Mandragola" des N. Machiavelli und der demselben Verfasser zugeschriebenen „Commedia in prosa". Derselbe Einfluss mag auch für den Charakter des Guillaume in Betracht kommen.

Was den Typus des sittenlosen Geistlichen betrifft, so ist der Fra Timoteo der „Mandragola," und ebenso der Frate Alberigo der „Commedia in prosa" doch recht verschieden von dem Abt Eugène. Machiavelli stellt zwei schlaue, gefährliche Schurken dar, die die Grundlage zu einer beissenden, bitter ernsten Satire auf den verderbten Klerus geben. Der Eugène des Jodelle ist weniger ernst zu nehmen. Er ist beschränkter, fauler und behaglicher, infolgedessen weniger gefährlich als seine italienischen Kollegen; von deren heuchlerischer Spitzfindigkeit ist bei ihm nicht viel zu merken. Er nimmt sich schliesslich gar nicht mehr die Mühe, den Schein zu wahren (vgl. V, 3).

Ähnlicher sind dem Guillaume die Pendants, welche er, der unglaublich dumme, betrogene Ehemann, in den italienischen Stücken hat: Messer Nicia in der „Mandragola" und der alte Amerigo in der „Comm. in pr.". Beide unterscheiden sich zwar dadurch von ihm, dass sie sich nicht dazu verstehen, zum Schluss zur Treulosigkeit ihrer Frauen Ja und Amen zu sagen, sondern dass sie ohne ihr Wissen zur Fortsetzung des frechen Treibens die Hand bieten. Es muss auch bemerkt werden, dass der Amerigo der „C. in pr." nicht von vornherein den Charakter des Einfaltspinsels hat. Aber schliesslich zeigt er, wie Messer Nicia schon von Anfang an, den hervorstechenden Zug des Guillaume, wenn er sich überzeugen lässt, dass er „la più saggia e casta giovane . . . . di tutto il mondo" geheiratet hat.

La Tresoriere

Comedie

Par Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis.

Über den Verfasser vgl. Frères Parfaict: „Histoire du théâtre françois", III, 312 ff.

2.

Die Ausgabe, welche ich benutze, hat den Titel „Le theatre de Jaques Grevin etc.", Paris 1561, und ist mir von der Wolfenbütteler Bibliothek freundlichst zur Benutzung überlassen worden.

3.

Über die Entstehung und erste Aufführung gibt eine in der Ausgabe enthaltene Vorbemerkung Auskunft: „Ceste comedie fut faicte par le commandement du roy Henri II. pour servir aux nopces de Madame Claude duchesse de Lorraine, mais pour quelques empeschements differee: et depuis mise en jeu a Paris au college de Beauvais, apres la satyre qu'on appelle communeement les Veaux, le V. de Fevrier, 1558".

Hiernach wird Grevin die „Tres." sehr wahrscheinlich im Jahre 1557 verfasst haben. —

Zwei Stellen, die eine aus dem Vorwort „Au Lecteur" und die andere aus dem Prolog, sind von Interesse für die Entstehungsgeschichte der „Tresoriere". Die erste enthält folgenden Passus: „. . . . . ceux qui ont veu la Maubertine premiere Comedie que je mis en jeu, et que j'avoye bien délibéré te (d. h. dem Leser) donner, si elle ne m'eust esté desrobee". Nun heisst es aber im Prolog der „Trésorière", diese handle von den Liebeleien einer Schatzmeistersfrau,

„Dont le mestier est descouvert
Non loing de la place Maubert".

An diese Stellen knüpfen die Frères Parfaict (III, S. 310) folgende Bemerkung: „Ne doutons point que Grévin fit la ‚Maubertine', qu'il la perdit; mais qu'aidé de sa mémoire, et de ses brouillons, il la refit; et en y changeant quelque chose, il eut la vanité de donner cette Comédie pour nouvelle. Cette finesse a depuis été renouvellée par bien des Auteurs".

Man könnte den Passus des Vorwortes mit dem, was in der oben wiedergegebenen kurzen Vorbemerkung von „empesche-

ments“ gesagt ist, ganz gut zusammenreimen, wenn nicht in jenem Passus von einer Aufführung der „Maubertine“ die Rede wäre, während der Vorbemerkung zufolge doch die Aufführung der „Trésorière“ am 5. Februar 1558 die allererste gewesen zu sein scheint. Grévin gibt also die „Maubertine“ in der Tat für mehr als eine blosse frühere Fassung der „Trés.“ aus, und so mögen die Frères Parfaict vielleicht Recht haben.

In der kurzen Notiz über die Aufführung (s. oben) ist erwähnt, dass vor der „Trésorière“ die sogenannten „Veaulx“. gegeben wurden. Die Frères Parfaict geben hierzu (Bd. III. S. 311) eine Anmerkung: „La Satyre qu'on appeloit communément ‚Les Veaulx‘, étoit sans doute plus ancienne que la Comédie de Grevin. C'étoit une espece de Prologue, pour amuser les Spectateurs les plus impatients, pendant que les Acteurs s'habilloient pour jouer leurs rolles. Il nous reste un morceau de ce genre, qui est à la tête des ‚Corrivaux‘, Comédie de Pierre Troterel“.

Die „Veaux“ der Troterel'schen Komödie sind von den Frères Parfaict an dieser Stelle wiedergegeben; auch sind sie bei Viollet-Leduc im 8. Bande, wo Troterel's „Corrivaux“ abgedruckt sind, zu lesen. Sie bestehen aus geistlosen Spässen im Tone einer plumpen Farce, und zwar foppt ein verborgener Schauspieler („Le Caché“) den „Prologueur“ und schimpft sich mit ihm herum, bis er, der Foppende, Reissaus nimmt, und die Komödie selbst beginnen kann.

4.

Grévin lässt es sich nicht nehmen, der Ausgabe seiner Bühnenwerke mehrere ausführliche Auseinandersetzungen über seine dichterischen Ansichten und Ziele vorauszuschicken. Als Einleitung für die Gesamtheit seiner Stücke gibt er einen „Brief discours pour l'intelligence de ce Theatre“. Es ist zu erwähnen, dass er im Anfang dieser Abhandlung Jodelle's bahnbrechende Tätigkeit rühmt. Was er sodann über die Tragödie im allgemeinen und seinen „César“ im besonderen sagt, muss hier übergangen werden. Weiterhin aber kommt er auf das Wesen der Komödie zu sprechen: „Or je reviens à la Comedie, qui est un discours fabuleux, mais approchant de vérité, contenant en soy diverses manieres de vivre entre les citadins de

moyen estat, et par lequel on peult apprendre ce qui est utile pour la vie, et au contraire cognoistre ce que lon doit fuir, enseignez par le bonheur ou malheur d'autruy. C'est pour quoi Ciceron l'appelle imitation de vie, mirouer de coustumes, et image de vérité". Es folgt eine geschichtliche Bemerkung über die ältere und neuere Komödie der Griechen; die neuere, die Komödie in Menanders Art, ist das Vorbild für die französische.

Über den Stil seiner Komödien, d. h. der „Trésorière" und der „Esbahis", äussert sich Grévin folgendermassen: „. . . . comme disoit Andronique, la Comedie est le mirouer de la vie journalière. Ceste seule cause m'a esmeu d'avantage à mettre celles cy en avant, en la composition desquelles j'ay plustost ensuyvi la nayveté de nostre vulgaire, et les communes manieres de parler, que pris peine d'ensuyvre les anciens, encora que je ne m'en soy 'du tout retiré. comme pourront appercevoir ceux qui seront un peu versez en l'Aristophane, Plaute et Terence".

Er fährt hier fort, indem er sich gegen die Bühnendichtungen seiner Zeit wendet, welche gegen die Gesetze des guten Geschmacks verstossen: „L'autre cause qui me l'a faict faire, a esté voyant les lourdes fautes, lesquelles se commettent journellement es jeux de l'Université de Paris . . . . . La faute que j'y voy, c'est que contre le commandement du bon precepteur Horace (vgl. Epist. II, 3 „De arte poetica", V. 89, 185 ff., 43—4, 147), ils font à la maniere des basteleurs un massacre sur un eschaffaut, ou un discours de deux ou trois mois, et semble qu'en cest endroit, ils ayent conjuré pour mal faire: et autres badineries que je laisse pour estre plus bref". —

Ausser diesem „Discours" bringt Grévin noch ganz speziell zum Verständnis seiner Komödien ein „Au Lecteur" betiteltes Vorwort. Er wiederholt hier mit noch mehr Ausführlichkeit, was er schon in dem „Discours" ausgesprochen hat. Insbesondere verbreitet er sich über den Stil seiner Lustspiele. Die Ausdrucksweise, sagt er, sei oft derb, aber das erfordere die wahrheitsgetreue Darstellung. Er teile nicht die lächerliche Sucht der Höflinge, sich mit Hilfe der lateinischen Sprache möglichst unverständliche Wörter zurechtzumachen. In ähnlichem Sinne sagt Grévin auch:

„. . . . je ne suis point de ceux qui font parler un cuisinier

des choses celestes et descriptions des temps et des saisons: ou bien une simple chambriere Françoise des amours de Jupiter avec Leda, et des vaillantises d'Alexandre le grand. Je me contente seulement de donner aux François la Comedie en telle pureté qu'anciennement l'ont baillee Aristophane aux Grecs (richtiger würde er Menander nennen müssen, denn dieser ist es, auf den die römische Komödie und so auch die französische des sechzehnten Jahrhunderts zurückgeht; vgl. auch oben, hier unter 4), Plaute et Terence aux Romains".

Der Dichter meint nun, dass nach alledem seine Komödien genügen werden, „pour monstrer le chemin à ceux qui viendront apres nous". Man sieht, dass er von sich und seinem Talent nicht zu gering dachte. —

Endlich hat jede von Grévin's Komödien ein besonderes „Avant-jeu". Das der „Trésorière" — 80 Achtsilber umfassend — erinnert so sehr an den Prolog zu Jodelle's „Eugène", dass man es als eine einfache Nachahmung dieses Prologs bezeichnen kann (vgl. unter 11). Ich gebe an dieser Stelle nur wieder, was am Schlusse über die Tatsachen gesagt ist, welche der Handlung zu Grunde liegen sollen:

„Or sçachez qu'en tout ce discours
Nous representons les amours
Et la finesse coustumiere
D'une gentille Tresoriere,
Dont le mestier est descouvert
Non loing de la place Maubert.
Vray est que le Protenotaire,
Principal de tout' ceste affaire,
Est de nostre université".

Vgl. hierzu unter 3.

5.

Form } 1426 parweis gereimte Achtsilber; mit Ge-
Umfang } brauch der alternance.

Einteilung: 5 Akte von je 3 bis 6 Szenen.

6.

Schauplatz ist eine Pariser Strasse.

7.

Entreparleurs.

Loys, gentilhomme.
Richard, serviteur.
Le Tresorier.
Marie, fille de chambre de la Tresoriere.
Le Protenotaire.
Boniface, serviteur.
Constante, Tresoriere.
Sulpice, marchand.
Thomas, serviteur.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Loys fragt seinen Diener Richard, was für Nachrichten er ihm von seiner Angebeteten, der Schatzmeistersfrau, bringe; ob sich nämlich seine bisher schlechten Aussichten bei der „Grausamen" gebessert hätten. Richard gibt ihm die Versicherung, er werde bald genug seine Wünsche erfüllt sehen, vielleicht schon eher, als er zu hoffen gewagt hätte. Denn heute trete ihr Mann, der Schatzmeister, eine Reise an. Loys beauftragt den Diener, ihn seiner Constante zu empfehlen, und gibt ihm zugleich auch einen Auftrag an deren Mann mit: Letzterer hat ihm nämlich eine Summe auszuzahlen, und Loys, der auf seinen Liebespfaden Geld nötig hat, möchte jene Summe haben, bevor der Schatzmeister abreist. Auf eine reichliche Provision soll es dabei nicht ankommen. Loys geht und Richard bleibt allein zurück; er hält sich darüber auf, dass ein Mann wie sein Herr — „Veu qu'il a tant hanté les armes,
Les courtizans et les gensdarmes" —
sich so von dem Geschwätz eines nicht einmal besonders hübschen Frauenzimmers betören lässt. Jener verschwendet in seiner Verliebtheit eine Menge von Geschenken an sie, und dabei denkt sie gar nicht daran, ihn zu erhören, sondern sie führt ihn nur hinters Licht.

Szene 2. Der Schatzmeister betritt die Bühne. Er erzählt uns, dass er unverzüglich seine Reise antreten müsse — „puisque c'est l'affaire du Roy" —, so leid es ihm auch tut,

seine in der Blüte der Jahre stehende Frau allein zu Haus lassen zu müssen. Er befürchtet, dass schlaue Verführer es auf ihre Unschuld absehen könnten. Andrerseits freilich ist er überzeugt, dass sie lieber sterben als ihn betrügen würde. Der Diener Richard hört unbemerkt an, was der Schatzmeister redet, und macht spöttische Bemerkungen dazu. Dann aber spricht er ihn an und bald verhandeln sie über Loys' Geldangelegenheit. Der Schatzmeister erklärt erst, das Geld nicht beschaffen zu können; schliesslich aber will er es gegen hohen Zins doch möglich machen. Er will es sich, wie er sagt, von einem Nachbar verschaffen und geht.

Szene 3. Marie, das Stubenmädchen der Schatzmeisterin, tritt auf und erzählt, dass der Herr Protenotaire neuerdings in seinen Bemühungen um deren Gunst recht nachgelassen habe. Und dabei ist gerade er bei ihr gut angeschrieben, wenn er auch ein armer Schlucker ist, während sich der vornehme seigneur Loys ganz umsonst bemüht. Richard, der wieder die Rolle des unbemerkten Zuhörers spielt, ist sehr erstaunt, solches zu hören. Er zeigt sich dann ganz harmlos der Marie und erfährt von ihr, dass die Schatzmeistersfrau ihn zu sprechen wünscht.

Akt II.

Szene 1. Der Protenotaire und sein Diener Boniface. Der Proten. ist in Geldnot, und hierin besteht seine einzige Sorge, denn ein Verehrer, sagt er, braucht Geld. Der Diener verspricht, ihm welches zu beschaffen.

Szene 2. Die Schatzmeisterin im Gespräch mit Richard. Sie erklärt mit grosser Liebenswürdigkeit, dass sie ganz und gar nur seinem Herrn, dem Loys, zugetan sei, und beauftragt Richard zugleich, jenem die Bitte um ein Geschenk zu übermitteln. Boniface hört heimlich zu und meint, die Sache des Protenotaire sei verloren. Nachdem Richard gegangen ist, beginnt Boniface ein Gespräch mit der Frau. Er bittet sie, dem Protenotaire Geld zu leihen, und erhält solches auch. Ausserdem wird er dahin aufgeklärt, dass sie in Wahrheit nur dem Protenotaire zugetan ist. Endlich bestellt sie diesen noch für denselben Tag in ihre Wohnung. — Die Summe, die sie ihrem bevorzugten Liebhaber zugewandt hat, gedenkt sie ihrem andern Verehrer, dem seigneur Loys, wieder abzuknöpfen.

Szene 3. Der Schatzmeister und sein Nachbar Sulpice unterhalten sich über das Geldgeschäft, das der erstere mit Loys machen will. Wie aus V, I hervorgeht, borgt sich der Schatzmeister die betreffende Summe in Wirklichkeit gar nicht von Sulpice, sondern er nimmt sie von dem Gelde des Königs, und nur zum Schein soll der Nachbar als der Geber des Geldes gelten. — Die Schatzmeisterin kommt und mahnt ihren Gatten — angeblich nur aus Interesse für seine Angelegenheiten —, er solle seine Zeit benutzen und seine Abreise beschleunigen.

Szene 3. Marie im Selbstgespräch. Sie erklärt, dass sie dem Beispiel ihrer Herrin folgen und dem Diener des Protenotaire, dem Boniface, zu Willen sein wolle.

Akt III.

Szene 1. Loys allein. Er redet von der Macht, die das Geld allenthalben, sogar in Liebesangelegenheiten, habe. Seine Constante freilich glaubt er gegen den Einfluss des schnöden Mammons sicher. Nur die Liebe, meint er, könne sie besiegen, und sich hält er für den Glücklichen, der ihre Neigung besitzt.

Szene 2. Richard meldet, dass der Schatzmeister das gewünschte Geld zahlen kann und dass nur noch die Quittung dafür ausgestellt werden muss. Ferner erzählt er, dass die Schatzmeisterin sich eine goldene Kette zum Geschenk wünscht. Loys händigt dem Diener eine grössere Summe ein und beauftragt ihn, sie seiner Angebeteten zu überbringen, damit sie sich den begehrten Schmuck dafür kaufen könne.

Szene 3. Richard schäkert mit Marie. Er macht ihr in recht deutlicher Weise verliebte Anträge, sie lacht ihn aber aus.

Szene 4. Die Schatzmeisterin kommt herzu und schilt mit bissigen Worten das Mädchen, weil sie ihre Zeit mit Schwatzen verbringt. Dann denkt sie an ihren Protenotaire, der sie in letzter Zeit so vernachlässigt hat, und ergeht sich in Betrachtungen über die Unzuverlässigkeit der Männer von heutzutage.

Szene 5. Der Protenotaire hat die Klagen der Schatzmeisterin gehört und lässt nun noch ihre sanften Vorwürfe über sich ergehen. Er erkennt, dass sie zweifellos nur in ihn verliebt ist, und versichert sie seiner Treue. Schliesslich schickt sie ihn ins Haus hinein.

Szene 6. Richard hat alles dies beobachtet und beschliesst, seinen Herrn aufzuklären. Vorerst aber richtet er seinen Auftrag an die Schatzmeistersfrau aus und übergibt ihr das Geld zu der Kette. Sie sagt, sie werde am nächsten Tage bereit sein, Loy's Besuch zu empfangen. Dann geht sie ins Haus zu dem Protenotaire. Richard macht seine Betrachtungen über die Listige. Er hofft, ihre Falschheit bald genug gestraft zu sehen; denn er will nicht nur seinen Herrn, sondern auch ihren Mann von ihren Schlichen in Kenntnis setzen.

Akt IV.

Szene 1. Loys und sein Diener Richard. Ersterer hat nun erfahren, dass die Schatzmeisterin dem Protenotaire ihre Gunst schenkt und ihn selbst zum Narren hält. Er ist sehr unglücklich und aufgebracht darüber; anfangs will er es überhaupt garnicht glauben.

Richard stellt Betrachtungen über die Treulosigkeit der Frauen an.

Szene 2. Der Schatzmeister und Sulpice, die ja zusammen das Geschäft mit Loys machen, überhäufen sich gegenseitig mit Liebenswürdigkeiten.

Szene 3. Loys und Richard treten bewaffnet auf. Loys stösst heftige Drohungen gegen die Falsche aus, die ihn hintergangen hat, und schliesslich schlagen die beiden die Tür zum Hause des Schatzmeisters ein. Dieser, der seine Reise immer noch nicht angetreten hat, sieht, ebenso wie sein Nachbar Sulpice, mit Staunen und Schrecken, was da vor sich geht. Sie treten ins Haus.

Szene 4. Marie kommt und erzählt, was soeben vorgefallen ist: der Schatzmeister hat seine Frau in sehr bedenklicher Situation mit dem Protenotaire ertappt.

Szene 5. Boniface betritt die Szene und erzählt, dass er vorsichtiger als sein Herr gewesen ist und sich nicht hat erwischen lassen, als er im tête-à-tête mit Marie war. Er bespricht dann mit Marie den Reinfall, den die Schatzmeisterin und ihr Galan erlebt haben. Für ihn ist die Hauptsache, dass er selber sich aus dem Staube gemacht hat und mit jenen bewaffneten Haudegen, Loys und Richard, nicht zusammengeraten ist.

Akt V.

Szene 1. Der Schatzmeister bemüht sich eifrig, den Loys zu beschwichtigen: dieser weiss jetzt nämlich, dass der Schatzmeister, um das vorteilhafte Geschäft mit ihm zu machen, das dem König gehörige Geld angegriffen, und dass Sulpice zur Verdeckung dieser Unredlichkeit seinen Namen hergegeben hat. Loys droht nun mit einer Anzeige bei der Behörde. Richard benutzt den Triumph seines Herrn, um seinem Mundwerk einmal ordentlich freien Lauf zu lassen.

Schliesslich aber einigt man sich dahin, dass der Schatzmeister sich nicht nur bereit erklärt, die Quittung des vorteilhaften Handels dem Loys wieder einzuhändigen, sondern diesem auch die 50 Taler zurückzuerstatten, die er der Schatzmeisterin jüngst zum Geschenk gemacht hat.

Szene 2. Der Protenotaire und sein Diener Boniface. Letzterer tadelt es, dass sein Herr sich von seinen Angreifern hat einschüchtern und heruntermachen lassen. Er behauptet, er selber habe sich gegen zwei Gegner mannhaft gewehrt und in diesem Kampfe den Sieg davongetragen. — Ferner erzählt uns der Proten., wie Loys im Streit mit dem Schatzmeister ins Haus eingedrungen ist, und wie er dort auf die Schatzmeisterin geschimpft und sein Geld zurückverlangt hat. Boniface freut sich darüber, dass sein Herr das von jener erhaltene Geld in Händen hat und damit für die vielen Ausgaben, die er früher für sie gemacht hat, entschädigt ist.

Szene 3. Marie allein. Sie erzählt, dass alles noch gut und friedlich ablaufen wird: Der Schatzmeister bleibt von der angedrohten Anzeige verschont und hat seinerseits seiner Frau Verzeihung zugesichert. — Darauf verabschiedet sich Marie vom Publikum, weil es Zeit sei, an die Herrichtung des Schmauses zu denken, der bei ihrer Herrschaft alle Personen vereinigen soll.

9.

Der literarische Wert.

Wir haben schon oben (unter 4) gesehen, dass Grévin auf seine literarischen Ziele und auf die Art, wie er sie durchführt, nicht wenig stolz ist. So behauptet er denn auch im Prolog, dass die „Trésorière“ hoch über Farcen und Moralitäten stehe

durch „une matiere choisie
Digne d'estre mise aux escrits,
De coux qui ont meilleurs esprits", und durch
„un discours qui soit mieux limé".

Mit diesem letzten Punkt hat er recht. Den Stoff aber werden wir nicht so hoch einschätzen, wie er es tut, und seine Behandlungsweise ist dem mässigen Inhalte, abgesehen von der Glätte der Form, nur angemessen. Die Niedrigkeit der Gesinnung, welche die Personen der „Trésorière" durchweg zeigen, tritt krass und unverhüllt zu Tage und bestimmt den Gesamteindruck der Komödie derart, dass dieser ein recht unerquicklicher genannt werden muss. Lebhaftigkeit der Handlung und des Witzes würde, wie in den „Esbahis", den Mangel an innerem Wert etwas verdecken können; aber auch solche fehlt der „Trésorière". Dabei macht Grévin ganz wie Jodelle den Versuch, seinem Lustspiel durch den Gebrauch hochtönender Phrasen und unnatürlich gewählter Ausdrucksweise (vgl. z. B. I, 3) Wert und Ansehen zu verleihen, erreicht aber damit, durch den Gegensatz des sonstigen Tones und Charakters, eine noch kläglichere Wirkung als jener sein Vorgänger. Vor letzterem hat er nur die grössere Geschmeidigkeit des Versbaues voraus.

Noch eine kleine Äusserlichkeit ist an Grévin's Stil zu loben: er vermeidet in der „Trésorière" ganz (und auch in den „Esbahis" so gut wie ganz) jene unangebrachte Einmischung klassischer Reminiscenzen, welche Jodelle, und andere Dichter nach diesem, auch in Komödien nicht unterlassen können. Er verhält sich mit voller Absicht so; vgl. „Au Lecteur", unter 4. 10.

11.

Zur Quellenfrage.

Grévin steht mit seiner „Trésorière" stark unter dem Einfluss von Jodelle's „Eugène". Vergleichen wir die beiden Stücke miteinander, so ergeben sich folgende Übereinstimmungen:

Das „Vorspiel" der „Trés." ist eine offenbare Nachahmung des Jodelle'schen Prologs. Grévin fühlt sich mit demselben Bewusstsein wie Jodelle als Reformator des französischen Theaters. „Wer dem rohen Geschmack der früheren Zeiten dienen will",

sagt er, „Celuy choisira les erreurs
Des plus ignorans basteleurs:
Il introduira la Nature,
Le Genre-humain, l'Agriculture,
Un Tout, un Rien, et un Chascun,
Le Faux-parler, le Bruict-commun,
Et telles choses qu'ignorance
Jadis mesla parmi la France".

Und weiterhin heisst es bei ihm:
„N'attendez donc en ce Theatre
Ne farce ne moralité:
Mais seulement l'antiquité
Qui d'une farce plus hardie
Se represente en Comedie".

Ebenso beginnt schon Jodelle:
„Assez, assez, le poëte a peu voir
L'humble argument, le comicque devoir,
Les vers demis, les personnages bas,
Les mœurs repris, à tous ne plaire pas", und eröffnet dann seine Absicht, eine Komödie im Sinne der Alten zu zeigen, und zwar: „Sans que brouillant avecques nos farceurs
Le sainct ruisseau de nos plus sainctes sœurs,
On moralise un Conseil, un Escrit,
Un Temps, un Tout, une Chair, un Esprit,
Et tels fatras, dont maint et maint folastre,
Fait bien souvent l'honneur de son theatre".

Auch die „Trésorière" selbst zeigt inhaltlich den Einfluss des „Eugène" mit voller Deutlichkeit. Besonders entspricht die Entwicklung in den ersten Szenen genau der des „Eugène".

Trés. I, 1. Loys im Gespräch mit seinem Diener Richard, der ihm genau so nach dem Munde redet, wie im Eug. I, 1 der Kaplan dem Abt, und die gleiche hilfreiche Rolle bei seines Herrn Liebesangelegenheiten zu spielen hat, wie dort der Kaplan dem Abt gegenüber.

Richard macht sich, als seigneur Loys gegangen ist, über diesen lustig, weil er sich von seiner Angebeteten an der Nase herumführen lässt.

Vgl. hierzu den Monolog des Messire Jean, Eug. I, 2.

Trés. I, 2 tritt dann der betrogene Ehemann auf und singt das Lob seiner Frau. Ebenso ist es Eug. I. 3, nur dass hier die Frau selbst ihre spöttischen Bemerkungen dazu macht, während in der „Trésorière" diese à part-Rolle von dem Diener Richard übernommen wird.

Der zweite und dritte Akt der Grévin'schen Komödie sind von Jodelle unabhängig.

Dagegen finden sich gegen Schluss wieder Anklänge an den „Eugène".

Trés. IV, 1: Richard meldet die Treulosigkeit der Schatzmeisterin seinem Herrn, wie Eug. III, 1 Arnauld dem Florimond die Kunde von Alix' Untreue bringt. Dem Florimond entsprechend ist Loys ebenfalls im Waffenhandwerk geübt (vgl. Trés. I, 1). Er geht wie jener mit Gewalt vor und macht der doppelzüngigen Frau eine heftige Szene; vgl. Trés. IV, 3 und V, 2 mit Eug. III, 1. Was der empörte Loys zuerst und hauptsächlich verlangt, ist die Zurückgabe seines letzten Geschenkes (Trés. V, 1, 2). Ähnlich hat auch Florimond nichts Eiligeres zu tun, als die Möbel, mit denen er ehemals Alix ausgestattet hat, aus dem Hause der Treulosen schaffen zu lassen (Eug. III, 1, IV, 2).—

Wie aus all' diesem hervorgeht, haben die meisten Personen der „Trésorière" ihr Pendant im „Eugène", wenigstens soweit, dass sie sich im allgemeinen entsprechen. Hinzufügen möchte ich hier noch, dass das Wuchergeschäft des Schatzmeisters (vgl. Trés. I, 2) an die Person des im „Eugène" auftretenden Matthieu erinnert, ebenfalls freilich nur ganz allgemein. Was an genaueren Übereinstimmungen der beiden Komödien festzustellen ist, habe ich soeben aufgezählt. Jedenfalls ist die „Trésorière" im grossen und ganzen eine sehr freie Nachahmung der Jodelle'schen Komödie, wenn auch ihre Abhängigkeit von dieser gar nicht zu verkennen ist.

Eine Stelle des unter 4 erwähnten „Discours" mag auf eine gleiche aus Charles Estienne's „Epistre" (vgl. über diese Esb. 11) zurückgehen. Auch hier wird das Wesen der älteren und der neueren griechischen Komödie erörtert und letztere den französischen Dichtern zur Nachahmung empfohlen; vgl. Trés. unter 4.

Les Esbahis

Comedie

Par Jaques Grevin
de Clermont en Beauvaisis.

Über den Verfasser vgl. den Hinweis bei „La Trésorière", unter 1.

2.

Die Ausgabe, welche ich benutze, ist die von Viollet le Duc „Ancien théâtre", t. IV.

Die offenbar älteste Ausgabe ist enthalten in dem „Theatre de Jaques Grevin", Paris 1561, wo auch Grévins erste Komödie, die „Trésorière" (vgl. dort unter 2) abgedruckt ist.

Darmesteter und Hatzfeld geben freilich an (Le seizième siècle en France, Première partie, p. 177), die „Esbahis" seien anfangs unter dem Titel „Comédie du sacrifice" erschienen, den sie von Estienne's italienischer Quelle übernommen hätten (vgl. hier unter 12). Ich habe aber diese Angabe sonst nirgends gefunden, auch nicht in der Ausgabe von 1561.

3.

Über die erste Aufführung (vgl. auch unter 10) der „Esbahis" berichtet eine Vorbemerkung: »Ceste comedie fut mise en jeu au college de Beauvais, à Paris, le 16e jour de février 1560, après la tragédie de „J. César" et „les Jeux satyriques", appelez communément „les Veaux".«

Die „Esbahis" dürften also ihrer Abfassung nach in das Jahr 1559 zu setzen sein, womit nicht gesagt sein soll, dass sie in diesem Jahre unbedingt fertiggestellt worden sein müssen.

Über die „Veaux" vgl. bei „La Trésorière", unter 3.

4.

Die Vorworte, in denen sich Grévin über seine literarischen Ziele verbreitet, und über welche oben, „Trésorière" unter 4, schon gehandelt worden ist, gelten auch für den Leser der „Esbahis".

Wie die „Trésorière", so haben auch die „Esbahis" ein „Vorspiel". Der Form nach besteht es aus 78 paarweis, mit Beachtung der alternance, gereimten Achtsilblern. Der Inhalt ist folgender:

Der Sprecher erklärt, er sei vom Dichter gesandt, um dem

Publikum einiges vorzutragen, was jenem am Herzen liegt. Erstens ist Grévin sehr ärgerlich darüber, dass man an der Pariser Universität immer noch die Aufführung der Moralitäten duldet, deren kunstwidrige Plumpheit und deren hohlen Redeprunk er mit scharfen Worten verspottet.

Zweitens ist die Rede davon, dass Grévin durch genaue Angaben über die zu Grunde liegenden Ereignisse, besonders durch Nennung der place Maubert, mit seiner früheren Komödie (d. i. der „Trésorière"; vgl. dort unter 4) den höchsten Unwillen der Damen jenes Viertels erregt hat, indem diese sich persönlich gekränkt gefühlt haben. Daher wagt er nicht, die Strasse, in welcher sich die für die „Esbahis" benutzte Liebesgeschichte zugetragen hat, offen zu nennen. Nur im Vertrauen teilt er mit, dass sie sich „au carefour de Saint-Sevrin" abgespielt hat.

5.

Form und Umfang: 2505 Achtsilber, zu Reimpaaren geordnet (abgesehen von 3 dem Reime nach überflüssigen Versen, nämlich II, 1, V. 27; III, 5, V. 20 und IV, 6, V. 29, letzterer von hinten gezählt). Die alternance ist nicht eingehalten (ausser im Avant-Jeu).

Einteilung: 5 Akte von je 3 bis 6 Szenen.

In sprachlicher Hinsicht ist zu bemerken, dass die Szenen II, 3 und V, 1 je ein italienisches Liebeslied enthalten; auch sonst finden sich in diesen Stellen einige italienische Brocken. Aus einem französierten Italienisch bestehen die Worte, welche Julien II, 3 dem Panthaleoné nachruft.

6.

Schauplatz: eine Pariser Strasse.

7.

Entreparleurs:

Josse, marchand
Marion, lavandière.
Antoine, serviteur.
L'Advocat.
Le Gentilhomme.
Julien, serviteur.
Panthaleoné, Italien.
Magdalène, fille de Gerard.

Claude, macquerelle.
Gerard, marchand.
Agnès, femme de Josse.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Ein Monolog des sire Josse. Dieser schimpft auf die Edelleute, die den Kaufleuten die Zahlung schuldig zu bleiben pflegen und überdies deren Frauen die Köpfe verdrehen. Er erzählt uns, dass seine Frau ihm dereinst mit einem solchen Liebhaber und dazu mit einer guten Summe Geldes durchgebrannt ist. Wie wir später (III, 2) hören, ist das schon vor drei Jahren geschehen, und er hat den Glauben, sie sei gestorben (vgl. den Schluss des Avant-Jeu). Augenblicklich geht es ihm aber recht gut, da es ihm geglückt ist, sich mit Madelon, der hübschen, jungen Tochter seines Nachbarn Gerard zu verloben. In diesen Tagen soll die Hochzeit sein.

Szene 2. Marion, die Wäscherin, tritt auf und ergeht sich in wenig schmeichelhaften Betrachtungen über den alten, schmutzigen, hässlichen Josse, der sich lächerlicherweise mit der jungen Madelon verlobt hat. Jedoch, als nun Josse ihre Anwesenheit bemerkt, stellt sie sich in seinen Augen so hin, als ob sie gern das Menschenmögliche täte, um ihm Madelon's Zuneigung zu gewinnen, die ihm zu seinem Schmerze bis jetzt fehlt. Natürlich hat es die Schlaue nur auf eine Belohnung abgesehen; in Wirklichkeit möchte sie seine Heiratspläne gern zu Schanden machen und dem jüngeren Bewerber Madelon's, dem Advokaten, zu seinem Ziele verhelfen, — um dann auch von diesem, und noch reichlicher, belohnt zu werden. Nachdem Josse seelensvergnügt abgezogen ist, schimpft Marion von neuem mit derbem Spott auf Josse, den „vray champion en amours".

Szene 3. Anthoine, Josse's Diener, kommt und hebt auch seinerseits mit ärgerlichen Worten über den verliebten Alten an. Marion hört es und bestärkt ihn in diesem Ärger auf seinen Herrn. Dies gelingt ihr leicht genug, denn Anthoine hat es in Josse's Dienst schwer genug und darf sich keinen Augenblick Ruhe gönnen. Er versichert ihr:

„Et croy moy que les gentils-hommes
Ne furent onc si difficiles
Comme ces mercadans de villes".

Die Szene schliesst mit einer Auseinandersetzung des gesprächigen Anthoine, des Inhaltes, dass es unter allen Umständen eine grosse Dummheit sei, sich zu verheiraten.

Akt II.

Szene 1. Ein Monolog des Advokaten, der sich über Madelons Falschheit bitter beklagt. Erst ist sie immer so freundlich gegen ihn gewesen, und nun hat sie sich mit einem „vieillard de cinquante ans" verlobt.

Szene 2. Es kommen der Edelmann, sein Freund, und Julien, sein Diener, herzu. Sie möchten dem unglücklichen Verliebten gern helfen. Der Edelmann rät ihm vergebens, von seiner Neigung abzulassen. Darauf erzählt Julien, was er in Erfahrung gebracht hat: dass Madelon ebenfalls in grosser Betrübnis und nur durch die Drohungen ihres Vaters bewogen worden ist, in die Verlobung mit dem alten Nachbar einzuwilligen. Er hofft, mit Hilfe der Wäscherin Mittel und Wege zu finden, um jene Hochzeit zu verhindern.

Der Edelmann gibt Julien ebenfalls etwas zu tun, indem er ihm einen Auftrag an Claude, die Kupplerin, anvertraut.

Szene 3. Julien ist allein und im Selbstgespräch zurückgeblieben und spricht noch von allem dem, was er vorhat, als der Italiener, Messere Panthaleoné, die Szene betritt. Er ist ein eifriger Verehrer von Madeleine, „en despetto" des grausamen Vaters, des Gerard, der leider kein Verständnis dafür zeigt, und des Advokaten, seines Rivalen. Mit Pathos spricht er von dieser seiner Liebe, und schliesslich singt er gar ein italienisches Liebeslied. Julien begleitet die schwärmerischen Worte des „Messer Coini", wie er den Italiener nennt, mit höhnischen Bemerkungen, ohne von ihm bemerkt zu werden.

Szene 4. Marion tritt auf. Sie klagt darüber, dass der Advokat zu einer mit ihr und Madelon vereinbarten Unterredung nicht gekommen ist, jetzt, wo der armen Madelon die verhasste Hochzeit so kurz bevorsteht und sie keinen Ausweg aus ihrer Not weiss. Jedoch Marion hat einen Plan, den sie alsbald dem Julien mitteilt.

Szene 5 enthält ein Gespräch zwischen Marion und Anthoine, welch' letzterer mit Kleidungsstücken des Sire Josse vom Schneider kommt. Marion ladet den Diener zu einem Imbiss in ihrer Wohnung ein. Wie wir sehen werden (III, 4), will sie ihn betrunken machen und ihm dann Josse's Sachen abnehmen.

Szene 6. Monolog der Madeleine. Sie jammert über ihr böses Schicksal, das sie einem „vieillard édenté qui jamais ne l'a mérité" in die Ehe geben will, anstatt ihrem getreuen Verehrer, dem Advokaten. Sie klagt freilich auch sich selber an, da sie ja sich zur Einwilligung hat bewegen lassen und deshalb auch nicht frei von Schuld ist.

Akt III.

Szene 1. Ein Selbstgespräch der Kupplerin Claude. Sie redet von ihrem Gewerbe und klagt über die schlechten Zeiten, die besonders in der Leichtfertigkeit der Bürgerfrauen und der daraus entstehenden „Konkurrenz" ihre Ursache haben.

Auch erzählt sie, dass sie Frau Agnès, d. h. Josse's Gattin, seit kurzem bei sich beherbergt.

Szene 2. Der Edelmann tritt auf. Er teilt uns einiges aus seinen Erfahrungen betreffs galanter Abenteuer mit. Dann begrüsst er sich mit Claude, seiner alten Bekannten, und sie kommen bald auf das Kupplergeschäft, das er für sie hat, zu sprechen. Claude rühmt die Vorzüge der Agnès und erzählt auch deren sehr bewegte Schicksale: Als vor drei Jahren die Franzosen bei St. Quentin geschlagen wurden, kam auf der allgemeinen Flucht auch ein Gascogner nach Paris, welcher mit Josse's Frau eine Liebelei anknüpfte. Er bewog sie, ihrem Manne auszureissen und ihm nach Lyon zu folgen, wobei er vor allem auch die wohlgefüllte Börse des Kaufmanns mitgehen hiess. Dann aber gefiel es dem edlen Herrn besser, mit dem gestohlenen Gelde allein weiterzureisen und Frau Agnès in Lyon mittellos sitzen zu lassen. Bald darauf fand sich ein junger Italiener als neuer Verehrer ein. Dieser hielt sie drei Jahre lang aus und nahm sie mit nach Paris, so dass sie in ihre Heimatsstadt zurückgelangte. Jüngst ist sie dem Italiener fortgelaufen und so hat sie bei Claude, welche ihr schon wohlbekannt war, Unterkunft gesucht.

Der Edelmann folgt der Kupplerin in ihr Haus, um sich Agnès anzusehen.

Szene 3. Der Advokat im Gespräch mit Julien. Es handelt sich, wie man sehen wird, für ihn darum, Josse's Kleider anzuziehen und so angetan der Madelon einen Besuch abzustatten. Er vergleicht sich daher mit Jupiter, der zu seinen Liebesabenteuern auch „un habit estrauger" zu benutzen pflegte. Julien fragt ihn, ob er auch Mut genug zu seinem kecken Unternehmen in sich fühle. Der Advokat versichert, dass er es mit Energie durchführen und dass er, erst einmal in Madelon's Kammer gelangt, alles werde zu erlangen wissen, was er nur wünschen könnte.

Szene 4. Marion kommt und treibt den Verliebten zur Eile an. Sie hat ihm die bewussten Sachen des sire Josse mitgebracht, die sie dem Anthoine leicht genug hat abnehmen können, da dieser dem Weine zu sehr zugesprochen hat und deshalb sanft eingeschlummert ist. Der Zeitpunkt ist günstig gewählt, denn Gerard ist gerade nicht zu Hause. Der Advokat verkleidet sich also schnell, und Marion führt ihn ins Haus seiner Angebeteten hinein.

Der zurückbleibende Julien hält einen Monolog über die Frauen und ihre Listen und Tücken und über die Art, wie man sie behandeln muss.

Szene 5. Zu Julien's und Marion's Schrecken (diese ist inzwischen schon wieder aus dem Hause herausgetreten) kommt Gerard schon wieder von seinem Wege zurück, und es droht dem Advokaten die grösste Gefahr der Entdeckung. Marion hofft aber, den Alten täuschen zu können. Sie macht ihm also weis, Josse sei gekommen, Madelon zu besuchen, und sei noch bei ihr. Sie will, so sagt sie, selber das Liebespaar sogleich herbeirufen; den Gerard schickt sie unterdessen in ein anderes Zimmer. So will sie dem Advokaten von der drohenden Gefahr Mitteilung machen und ihm Gelegenheit geben, unbemerkt zu entwischen.

Akt IV.

Szene 1. Selbstgespräch des Advokaten, der uns hocherfreut erzählt, dass seine beständigen Bemühungen um Madeleine's Gunst nunmehr reich belohnt worden sind.

Szene 2. Gerard naht sich und redet den vermeintlichen Josse an, der anfangs gar nichts davon hört, dann aber sich schleunigst aus dem Staube macht. Gerard wundert sich und freut sich zugleich, dass die Liebe den ehemals so trägen Josse

so behende und jugendfrisch gemacht hat. Er erzählt auch, dass er, durch eine Türspalte guckend, den Josse in sehr zärtlichem Beisammensein mit Magdalène gesehen habe.

Szene 3. Anthoine wird von Josse wegen seiner Trödelei gescholten, weiss ihn aber zu beschwichtigen, indem er behauptet, Madelon selbst habe ihn unterwegs aufgehalten: sie habe sich angelegentlich nach Josse's Befinden erkundigt und sehne die Hochzeit gar sehr herbei. Josse lässt sich nun endlich die neu gefertigten Sachen geben, um schön geputzt seinen Nachbarn und dessen Tochter aufzusuchen. Er ahnt nicht, welche Verwendung diese Sachen schon gefunden haben. Auch Anthoine hat gar nichts hiervon gemerkt, da schon vor seinem Erwachen der Advokat jene Kleidungsstücke in Marion's Wohnung wieder abgelegt hatte.

Szene 4. Gerard macht im Gespräch mit Josse scherzhafte Anspielungen auf dessen vermeintliches tête-à-tête mit Madelon, natürlich ohne dass Josse sie versteht. Er wundert sich, warum dieser offenbar zu leugnen sucht. Marion versucht die beiden vergeblich von ihrem Gesprächsthema abzubringen. Gerard erklärt mit aller Bestimmtheit, er habe Josse mit eigenen Augen in jener Situation erkannt. Josse dagegen sagt, das müsse ein anderer gewesen sein, und dieser andere möge Madelon auch heiraten; er verzichte jetzt, und wolle seine Geschenke zurück haben. Gerard glaubt, Josse wolle seine Tochter, nachdem er ihre Liebe genossen, treulos verlassen, und es beginnt ein wütendes Wortgefecht, in welchem es fast zu einer Prügelei zwischen den beiden Männern kommt.

Szene 5. Madalène, welche in grosser Angst vor ihrem Vater ist, bejammert ihre unglückliche Lage. Marion tröstet sie und versichert, sie werde die Sache schon noch ins rechte Geleise bringen.

Szene 6. Der Advokat und sein Freund, der Edelmann, erzählen sich ihre Liebesabenteuer. Beide sind von ihren Schönen so begeistert, dass anfangs jeder nur von seiner eigenen Angelegenheit redet, ohne auf den andern zu hören. Julien amüsiert sich hierüber.

Akt V.

Szene 1. Der Italiener klagt über sein erfolgloses

Schmachten und singt wieder ein Liebeslied in der heimatlichen Sprache. Julien verhöhnt ihn; jener tut zuerst gar grimmig, gibt aber bald klein bei.

Szene 2. Es treten Josse, Anthoine und Gerard auf. Josse ist mit Harnisch und Hellebarde gerüstet und schleudert seinem Nachbarn aus respektvoller Entfernung kühne Drohungen entgegen; Gerard dient ihm mit gleicher Münze. Da nun kommt Julien auf den listigen Gedanken, die Wut der beiden Gegner auf den Italiener abzulenken. Er beschuldigt diesen, er sei verkleidet in Gerard's Haus eingedrungen und habe — freilich ohne Erfolg — ein Attentat auf Madelon's Ehre versucht. Das habe der Schuft selber ihm erzählt. Gerard schenkt dieser Lüge ohne weiteres Glauben, da er schon oft den Italiener vor seinem Hause angetroffen hat. Ehe letzterer weiss, wie ihm geschieht, wird er von Gerard, dem Josse sogleich dabei hilft, verprügelt und festgenommen.

Szene 3. Der Advokat, der junge Edelmann und Agnès betreten die Szene. Julien teilt ihnen kurz mit, was sich soeben abgespielt hat.

Szene 4. Josse und Gerard erscheinen wieder mit ihrem Gefangenen. Agnès ist über den Anblick ihres teuren Gatten erstaunt, dieser aber ist ganz bestürzt, seine tot geglaubte Frau auf einmal wiederzusehen. Nicht wenig erstaunt ist auch der Italiener; er erhebt sogleich Ansprüche auf Agnès, und erzählt, dass er ihr drei Jahre den Unterhalt gewährt und sie von Lyon nach Paris gebracht hat.

Das ist aber noch nicht alles, was Josse erleben muss. Gerard droht ihm jetzt mit der Justizbehörde, weil er zu Lebzeiten seiner Frau eine neue Ehe hat eingehen wollen, und Agnès ist frech genug, ihm mit derselben Drohung zu kommen. Er soll also, so verlangt man von ihm, seine fortgelaufene Frau wieder bei sich aufnehmen. Zwar sträubt er sich anfangs heftig gegen diese Zumutung, aber schliesslich überwiegt die Angst vor der Anzeige und der gerichtlichen Bestrafung, und er willigt ein. Der Italiener zieht es vor, seine Ansprüche aufzugeben und sich davonzumachen, da er von verschiedenen Seiten die unangenehmsten Drohungen zu hören bekommt.

Die Verwicklungen nähern sich nun ihrer Lösung. Der Edelmann geht mit Gerard in des letzteren Haus, um ihm den wahren Verlauf der Dinge zu eröffnen; der Advokat soll dann durch Julien herbeigerufen werden und Madelon's Hand erhalten.

Die Schlussverse spricht Julien, der schon die ganze Handlung mit seinen witzigen Bemerkungen begleitet und erläutert hat. Er gibt seine Freude kund über den glücklichen Ausgang, den, hauptsächlich infolge seiner Bemühungen, das Liebesabenteuer seines Herrn genommen hat. Dann verabschiedet er sich von den Zuhörern, denen er für den Bedarfsfall seine schlauen Dienste in Liebesangelegenheiten zur Verfügung stellt.

9.

Der literarische Wert.

Als Grévin (geb. gegen 1540) die „Trésorière" verfasste, war er noch ausserordentlich jung, nämlich höchstens 20 Jahre alt. Nur zwei Jahre liegen zwischen der „Trésorière" und den „Esbahis", und doch bedeuten die letzteren einen ausserordentlichen Fortschritt. Die „Esbahis" sind so voller Leben und enthalten soviel gute, wenn auch mitunter recht derbe Komik, dass die „Trésorière", mit ihnen verglichen, langweilig und farblos zu nennen ist. Diese Vorzüge verhindern es, dass die Sittenlosigkeit, welche auch aus Grévin's zweiter Komödie spricht, auf uns so abstossend wirkt wie in seinem Erstlingswerke. — Besonders die Rolle des Julien, durch dessen Mund der Dichter seine spöttischen Begleitworte zur Handlung gibt, erhöht die belustigende Wirkung der „Esbahis" sehr.

Rigal urteilt (Petit de Julleville, Hist. de la littér. III, p. 301) folgendermassen: Grévin's zweite Komödie, sagt er, hat „de bonnes scènes et un personnage plaisamment dessiné, celui du barbon fiancé Josse. Elle est animée, amusante, très supérieure à »la Trésorière«, et prouve que Grévin avait le sens du comique infiniment plus que Jodelle".

10.

Anspielungen an Zeitereignisse fehlen fast ganz.

III, 2 jedoch findet sich eine solche. Claude sagt hier zu dem jungen Edelmann: . . . „il vous souvient,

Comme il y a trois ans passez,
Que les Français furent chassez

De Sainct-Quentin, et que la fuitte
De la Picardie destruicte
Estonna les Parisiens."

Diese Zeilen beziehen sich auf die berühmte Niederlage, welche den Franzosen am 10. August 1557 bei St.-Quentin von den spanisch-niederländischen Truppen beigebracht wurde. (Eine zweite Niederlage, die sie 1558 bei Gravelingen erhielten, zwang die Franzosen 1559 zu dem Frieden von Câteau-Cambresis.) Bis zur Aufführung der Esbahis (16. Februar 1560) waren allerdings nicht volle 3 Jahre verflossen, aber diese Zeitangabe wird nicht so genau zu nehmen sein; sonst könnte man sie vielleicht auch auf das Jahr des Druckes (1561) beziehen.

11.

Zur Quellenfrage.

Nach Petit de Julleville „Hist. de la littérature", t. III. p. 300—301, sind die „Esbahis" eine Bearbeitung der „Comedie du Sacrifice" von Charles Estienne, welche ihrerseits nach dem italienischen „Sacrifisio" der Intronati von Siena übersetzt worden und 1543 erschienen ist, nachdem sie schon 1540 unter dem Titel „Les Abusez" herausgekommen war.

Genaueres über die Ausgaben von Estienne's Komödie findet man bei M. l'Abbé Goujet in dessen 1755 gedruckter „Bibl. Françoise, t. VIII, p. 116, wo auch der italienischen Quelle ausführlich Erwähnung geschieht.

Über Ch. Estienne's Leben und Werke vgl. „Les bibliotheques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier", ed. Juvigny 1772, und zwar Bd. I, p. 106/107.

Zur Verfügung hatte ich die Sacrifice-Ausgabe von 1543, welche mir von der Ulmer Schermar-Bibliothek gütigst überlassen wurde. Sie hat den Titel: „Comedie du Sacrifice des Professeurs de l'Academie vulgaire Senoise, nommez Intronati, Celebree es Jeux d'un Karesmeprenant a Senes. Traduicte de Langue Tuscane p. Charles Estienne", und ist 1543 in Lyon erschienen.

Der andere Titel „Les Abusez" beruht auf dem italienischen Nebentitel „Gli Ingannati" (vgl. Goujet a. a. O.) und wird auch im Prolog des „Sacrifice" (Blatt 10) erwähnt.

Über die Gesellschaft der „Intronati" vgl. einige Zeilen im Prolog des „Sacrifice", Blatt 6/7.

Ein Vergleich der „Esbahis“ mit der Estienne'schen Komödie ergibt Folgendes:

Der „Esbahis“-Prolog hat eine gewisse Ähnlichkeit mit „Epistre“ und Prolog (letzteren hat übrigens Estienne aus dem Italienischen übersetzt) des „Sacrifice“. Die zwei Teile, in welche Grévin's „Avant-Jeu“ zerfällt (vgl. oben unter 4), enthalten die gleichen Themen wie jene Vorreden des Estienne:

Im ersten Abschnitt polemisiert Grévin gegen Moralitäten und Farcen; gerade so beginnt Estienne seine „Epistre“ mit einer Auseinandersetzung über das nach seiner Ansicht minderwertige alte französische Theater.

Im zweiten Abschnitt entschuldigt sich Grévin wegen seiner älteren Komödie bei den Damen der Stadt; ebenso besteht fast der ganze Prolog des „Sacrifice“ aus einer langen Verteidigungsrede der Intronati, welche mit einer früher von ihnen verfassten Komödie die Damen von Siena beleidigt hatten.

Nun zu dem Verhältnis der beiden Stücke selbst. Ich stelle zuerst zusammen, worin sie übereinstimmen, um danach auf die Unterschiede hinzuweisen.

Einige Personen der „Esbahis“ haben im „Sacrifice“ im grossen und ganzen ihr Pendant. Josse entspricht dem Gerard des „Sacrifice“, welcher ebenfalls fünfzig Jahre alt ist und um die Tochter seines alten Freundes freit, ohne schliesslich zu seinem Ziele zu kommen. Dem Gerard der „Esbahis“ aber entspricht im „Sacr.“ als Vater des Mädchens der alte Virginio. Die beiden Alten gehören in beiden Komödien dem Stand der Kaufleute an.

Marion („Esb.“) hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der Amme Clémence des „Sacr.“. Ihr vertrautes Verhältnis zu Madeleine (vgl. Esb. IV, 5) hat in dem Verhältnis zwischen Clémence und Lelia ein Seitenstück.

Gemeinsam ist in beiden Komödien das Vorkommen einer für die Handlung Ausschlag gebenden Verkleidungsgeschichte und die damit zusammenhängende Schilderung einer unsittlichen Szene (Esb. IV, 6 und Sacr. IV, 5).

Verfolgen wir in unseren Komödien den Gang der Handlung bezw. den Text, so sehen wir, dass sie noch manche Züge teilen, und zwar einige so eigentümliche, dass Grévin's Abhängigkeit vom „Sacrifice“ gar nicht zu bezweifeln ist.

So geht Szene I, 2 der „Esb.“ auf „Sacr.“ I, 2 zurück, wo sich die Amme Clémence mit ihrem Herrn, dem Virginio, unterhält. Josse hat mit Marion schon in sehr intimen Beziehungen gestanden und kommt hierauf, seine Manneskraft rühmend, zu sprechen. Genau so Virginio und Clémence.

Letztere steht dem Virginio innerlich mit demselben Spott gegenüber wie Marion dem Josse, und sie will wie diese von der Verkuppelung ihrer Schutzbefohlenen an den bejahrten Bewerber nichts wissen. So erleichtert sie (z. B. Sacr. I, 4, Blatt 32) ihr Herz, indem sie über den verliebten alten Gerard schimpft; vgl. hierzu den Anfang von Esb. I, 2.

Ein Hieb auf das sittenlose Leben in den Klöstern, den Grévin „Esb.“ III, 4 austeilt, mag auf eine Stelle des „Sacr.“ (I, 3, Blatt 27) zurückgehen. Bei Grévin sagt der verkleidete Advokat:

„. . . . l'habit d'un moine
Y a aussi grande efficace,
Soit en habillant une garce
Pour ainsi plus secrettement
La faire entrer dans le couvent.“

Ähnlich wird im „Sacrifice“ gesagt, dass die Nonnen ganz üblicherweise in Männerkleidung auf Liebesabenteuer ausgehen.

Sacr. I, 4, Blatt 34, sagt Clémence dem Gerard, er müsse, um der Auserwählten zu gefallen, sein Äusseres angenehmer gestalten; er sei zu sehr, wie ein alter Greis, in Pelze eingewickelt. Genau dasselbe sagt Marion Esb. I, 2 zu Josse.

Sacr. II, 2 klagt die Dienerin Pasquette darüber, dass sie von ihrer ganz närrisch verliebten Herrin Ysabelle so viel auf Wege geschickt wird.

Vgl. hierzu Esb. I, 3, wo Anthoine sich aus dem gleichen Grunde über seinen Herrn beklagt.

Die Szene Sacr. IV, 7, wo Gerard von dem tête-à-tête seiner eigenen Tochter berichtet, wird in den „Esb.“ durch die Worte des anderen Gerard vertreten (IV, 2, 4); jedoch muss hier gleich bemerkt werden, dass im übrigen die näheren Umstände der Handlung bei Estienne ganz andere sind.

Josse's Verzicht auf die geplante Heirat (Esb. IV, 4) hat etwas Entsprechendes Sacr. III, 6 in Gerards gleichem Zurück-

treten; eine genauere Ähnlichkeit der Situationen ist aber keineswegs vorhanden. Dagegen sind die Szenen „Sacrifice" IV, 8 und V, 1 ganz offenbar von Grévin nachgeahmt worden. Der dort geschilderte heftige Streit zwischen Gerard und Virginio hat zwar nicht dieselben, aber doch ähnliche Motive, indem es sich dabei um die Tochter des einen von beiden (Virginio resp. Gerard [Esb.]) handelt. Grévin gibt ihn Esb. IV, 4 und V, 2 z. T. ganz ähnlich wieder, indem er vielfach sogar dieselben Ausdrücke anwendet. Sacr. IV, 8 heisst es:

Ge. Impudent.
Vir. Tu me feras perdre patience.
Ge. Larron.
Vir. Faulsaire.
Ge. Tu as menty par la gorge, attens un peu.
Vir. Vien, vien, je t'attens.

Etwas weiterhin sagt Vir.: A qui sep ense il avoir a faire? Und Gerard gebraucht die Wendung: Au Dieu, que ne suis je encor jeune, comme je me suis trouvé aultreffois! je te mettroie en dix mille pieces, avant que partir de la place!

Esb. IV, 4 findet sich den wiedergegebenen Sätzen entsprechend:

Ger. Tu as menti.
. . . . . .
Ger. Ha! que ne suis-je maintenant
Jeune et dispos comme autrefois
Je me suis veu! Par Dieu! le bois
Seroit bien cher, si ce pendart
N'en portoit maintenant sa part!
Josse . . . . .
Et ne cognoist son impudence.
Ger. Tu me fais perdre patience.
Si je vay après toy . . .
Josse: Vien, vien,
Je t'attens, autant comme rien
De toy, larron, meschant, faulsaire.
. . . . .
Ger. . . . . .
Je te donray bien à cognoistre
Que tu as affaire à ton maistre!

Nicht nur im Text, sondern auch in der Situation selbst haben die genannten Szenen der „Esbahis“ einiges mit denen des „Sacr.“ gemein.

Ein solcher gemeinsamer Zug ist die Vermittlerrolle, welche bei dem Streite ein Dritter zu übernehmen sucht. Bei Estienne ist es der „Pedagogue“, welcher sich mit beschwichtigenden Worten einmischt, ohne aber Glück damit zu haben; bei Grévin ist es Panthaleoné, welcher sich mit ebensowenig Erfolg wie jener bemüht, bis Julien auf eine unerwartete Weise dem Zank ein Ende macht (Esb. V, 2).

Im „Sacrifice“ IV, 8 schlägt Gerard den Virginio durch Bedrohung mit einem Spiess (javeline) in die Flucht; so bedroht Esb. V, 2 auch Josse seinen Gegner mit einer Hellebarde.

Wie der bewaffnete Josse nur in Begleitung seines Dieners dem Gerard gegenüberzutreten wagt, so erscheint Sacr. V, 1 Virginio mit einigen Helfern zusammen, da auch er sich nicht allein an seinen Feind herangetraut. --

Mit der Aufzählung aller dieser teils nur allgemeinen, teils auch genaueren Anklänge ist die Uebereinstimmung der in Frage stehenden Komödien erschöpft. Der Unterschied im Inhalt ist aber so gross, dass man Grévin wohl zwar eine Benutzung, jedoch keine solche nachweisen kann, die man eine Bearbeitung nennen könnte.

Im „Sacr.“ ist es ein junges Mädchen (Virginio's Tochter Lelia), das sich verkleidet hat, und zwar als Page, um sich so dem Geliebten zu vermieten. Diese Verkleidung selbst ist (vgl. Sacr. I, 3) schon in der Vorhandlung geschehen, ebenso wie die Schicksale des Virginio (vgl. I, 3) der Handlung selbst vorausliegen. Grévin hat statt dessen die Einleitung der Handlung auf der Agnès-Geschichte aufgebaut, welche auch am Schlusse der „Esbahis“ an die Stelle der Estienne'schen Aufklärungsszene tritt und welche er unabhängig vom „Sacrifice“ eingeführt hat.

Auch fällt eine zweite, sehr wichtige Liebesgeschichte des „Sacr.“, die sich an Lelia's Verkleidung und die daraus entstehenden Verwechselungen anschliesst, in den „Esbahis“ ganz fort, ohne auch durch etwas Entsprechendes ersetzt zu sein. Überhaupt hat Grévin die vielen Verwechselungen und Verwicklungen und die grosse Ausdehnung der italienischen Ver-

kleidungsgeschichte auf ein geringes Mass beschränkt. Von der Breite und Ausführlichkeit des „Sacr." stechen die „Esbahis" mit ihrer gedrängteren, lebhafteren Darstellung vorteilhaft ab. Mit der Verschiedenheit der Handlung hängt es zusammen, dass Grévin für einige Personen des „Sacr." gar kein Pendant hat (so für Ysabelle, Fabritio, Stragualcia, Scatissa; ferner für den „Pedagogue" und für die Gastwirte Laisé und Brouillon). Andrerseits sind einige Personen Grévin's ihren Pendants im „Sacrifice" höchst unähnlich; so ist die Figur Julien's im „Sacrifice" nicht vertreten, denn keiner der hier vorkommenden Diener ist dem Julien in Charakter und Wesen zu vergleichen.

Auch durch reine Äusserlichkeiten unterscheiden sich die „Esbahis" von der „Comédie du Sacrifice". Statt der Prosa der letzteren (auch das italienische Original war in Prosa verfasst; vgl. „Sacrifice", Epistre, Blatt 7) wählt Grévin die gebundene Form. In der Estienne'schen Übersetzung ist der Schauplatz noch Modena, und die Hälfte der Personennamen hat noch ganz die italienische Form; die Handlung der „Esbahis" spielt in Paris und demgemäss (— fast nur —) unter Franzosen.

Die Quelle, auf welche die italienische Komödie ihrerseits zurückgeht, wird in der „Bibl. Françoise" des Abbé Goujet, t. VIII, p. 118, genannt. Hiernach ist der Stoff ganz und gar einer Novelle des Matteo Bandello entnommen, welcher, nach Goujet, seine Geschichte für wahr ausgibt. —

Der erste Teil des „Esbahis"-Prologs hat nicht nur denselben Gedanken wie ein Teil der „Epistre" zur „Comédie du Sacrifice", sondern Grévin macht damit einen Ausfall, den er im „Discours" zu seinen Werken (vgl. Trés., unter 4) noch einmal gemacht hat, (vielleicht hierin Ch. Estienne nachahmend; vgl. unter Trés., 11). Wie in diesem „Discours", so richtet sich Grévin auch in jenem Vorspiel der „Esbahis" ausdrücklich gegen die schlechten Stücke, welche an der Universität von Paris zu seinem grössten Leidwesen aufgeführt zu werden pflegen, und beide Male kennzeichnet er deren Veranstalter verächtlich als „basteleurs". (Mit „bastelerie" meint er in jenem „Discours" den „Mimus" der Alten, „eine von Schiffern aufgeführte, sehr unanständige Komödie".)

Und wenn er auf die „gros mots qu'on ne peult entendre" schilt, welche in den von ihm getadelten Stücken gebraucht werden, so wiederholt er dies in dem Vorwort „Au Lecteur", wo er die Sucht, unverständliche Wörter künstlich zu bilden, tadelt (vgl. Trés., unter 4). —

Im fünften Akt der „Esbahis" (V, 4) wendet Grévin zur Lösung der Verwicklung einen Trick an, den er bereits in der „Trésorière" (V, 1, 3) gebraucht hat. Der empörte Ehemann wird dadurch, dass ihm mit einer Anzeige gedroht wird, bewogen, klein beizugeben und seiner Frau zu verzeihen. —

Eine Stelle Esb. II, 2 scheint auf einer solchen von Terenz' „Andria" II, 1 zu beruhen.

Bei Terenz wird der klagende Verliebte ermahnt:

„Quánto satiust te íd dare operam, qui istum amorem ex ánima amoveas,
Quam íd loqui, quo mágis libido frústra incendatúr tua."
(„Viel gerath'ner wär's, Du banntest aus dem Herzen diese Liebe,
Statt umsonst mit solchen Worten anzufachen Deine Glut.")
[Nach der Übersetzung von Donner.]

Und der also Ermahnte antwortet darauf mit einer sprichwörtlichen Wendung:

„Facile ómnes, cum valémus, recta cónsilia aegrotís damus."
(„Gesunde wissen leicht für Kranke guten Rat.")

Ebenso wird bei Grévin dem Advokaten der Rat gegeben:

„Il vous fault petit à petit
Estaindre ce feu attisé",

worauf der Geliebte sogleich mit derselben Sentenz erwidert, wie sein Leidensgenosse in der „Andria":

«Ha cousin! qu'il vous est aisé,
«Cependant qu'estes en santé,
«De conseiller un tourmenté!

Es sei bemerkt, dass das Zeichen « in unseren Komödien immer nur vor solche Verse gesetzt ist, welche den Sinn einer

Sentenz haben und welche gewöhnlich eine altbekannte Weisheit wiedergeben.

In der „Comédie du Sacrifice" findet sich eine solche Stelle wie die obige nicht.

La Reconnue,

comedie.

Verfasser: Remy Belleau; über diesen vgl. die Notice in Fournier's „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle", p. 25/6.

2.

Ausgaben: Marty-Laveaux: „Oeuvres poétiques de R. B."

Viollet le Duc: „Ancien théâtre frç.", t. IV. — Fournier: „Le théâtre frç., au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle".

3.

Den Erwähnungen von Zeitereignissen zufolge fällt die Handlung der Komödie in das Jahr 1563. Demnach wird die Komödie zu einer Zeit entstanden sein, wo jene Ereignisse noch in frischer Erinnerung waren und allgemein interessierten, also, wenn nicht im Jahre 1563 selbst, so doch bald danach. Fournier setzt deshalb die Entstehung der „Reconnue" in das Jahr 1564, die Frères Parfaict setzen sie „1563 ou 1564" an.

Ob die „Reconnue" noch zu Belleau's Lebzeiten aufgeführt worden ist, ist zweifelhaft. Im Druck erschienen ist sie erst nach seinem Tode (1577), auf Veranlassung eines seiner Freunde, der sie unter des Dichters Papieren fand. Nunmehr scheint sie aber auch aufgeführt worden zu sein. (Vgl. die Notice in Fournier's Ausgabe.)

Wenn Viollet le Duc vermutet, dass Belleau seinem Werke nicht die letzte Feile angelegt habe, so mag diese Annahme durch das Vorhandensein verhältnismässig zahlreicher reimloser Verse bestätigt werden. (Vgl. unter 5.)

4.

Vorausgeschickt ist dem Stücke eine kurze Inhaltsangabe: „Argument de la Reconnue".

5.

Form und Umfang: 2407 Achtsilber, zu Reimpaaren geordnet. (Jedoch sind ohne Reim: I, 5, letzter Vers; IV, 1, vv. 11 u. 40; IV, 3, vv. 5 u. 22 von hinten; IV, 5, v. 25; V, 1, v. 9 u. der letzte Vers; V, 4, letzter Vers; V, 5, v. 1, v. 70 u. der letzte Vers. Ausserdem reimt V, 5, v. 32 von hinten, zu dem vorhergehenden Reimpaar.)

Die Regel der alternance ist nicht beachtet.

6.

Schauplatz ist eine Pariser Strasse (vgl. z. B. V, 5.).

7.

Personnages.

Monsieur l'advocat,
Madame l'advocate, sa femme,
Maistre Jehan, le clerc,
Janne, la chambrière,
La voisine,
L'amoureux, son fils,
Potiron, son laquais,
Antoinette, l'amoureuse,
Le capitaine Rodomont,
Bernard, son valet,
Le gentilhomme de Poictou.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Janne, das Stubenmädchen, tritt auf und klagt über das schlechte Los der Bedienten. Tag und Nacht wird sie von ihrer Herrschaft umhergehetzt. Dabei hat die Frau Advokatin stets schlechte Laune, und „Monsieur" lässt seinen Ärger hierüber an der armen Janne aus.

Maistre Jehan, der clerc, hört unbemerkt zu und wirft seinerseits Bemerkungen dazwischen.

Szene 2. Madame kommt von der Messe nach Haus. Es geht sogleich los: „Janne!" — „Madame?" — „Qu'avons-nous à disner?", und dann schüttet die Frau Advokatin eine Flut von Anordnungen über Janne aus. Während sie sich von dieser ihre Toilette etwas in Ordnung bringen lässt, kommt sie

auf ein Thema zu sprechen, das ihr sehr am Herzen liegt. Sie fragt Janne, ob sie vielleicht etwas von einer Liebschaft Antoinette's wüsste. (Von Antoinette werden wir sogleich Näheres hören.) Sie hat nämlich dabei ihren eigenen Mann in Verdacht, auf den sie mit Argusaugen aufpasst. Janne bestärkt sie boshafterweise in ihrer Eifersucht, und Madame eilt nun zur Nachbarin, um dieser ihr empörtes Herz auszuschütten.

Szene 3. Antoinette erzählt uns, unter tiefbetrübten Klagen über ihr unglückliches Los, ihre Schicksale. Sie ist früher Nonne gewesen, hat aber, ergriffen von den Ideen des reformierten Glaubens, das Kloster verlassen. Bald freilich verlor sie die gewonnene Freiheit von neuem, indem sie in Poitiers bei der Erstürmung der Stadt in Gefangenschaft geriet, und zwar fiel sie dem Kapitän Rodomont in die Hände. Freilich hat sie zu diesem und seinem Edelmute volles Vertrauen, aber er ist jetzt wieder in den Krieg gezogen, um an der Belagerung von Le Havre teilzunehmen. Er hat sie mittlerweile bei seinem Vetter, dem Advokaten, untergebracht. Hier fühlt sie sich jedoch gar nicht wohl, und deshalb würde sie sich ganz verlassen und schutzlos vorkommen, wenn Rodomont, ihr Beschützer, etwa im Kampfe fallen sollte.

Szene 4. Die Advokatin verabschiedet sich von der Nachbarin, die sie in ihrem Argwohn und ihrer Empörung auch ihrerseits nach Kräften bestärkt hat. Nachdem jene gegangen ist, schwatzt uns die Nachbarin ein wenig von dem, was ihr Herz bewegt, vor: Wie sie sich freut, dass die Advokatin ihrem Manne wieder eine tüchtige Szene machen wird; und dass sie einen Sohn hat, der zu ihrem Leidwesen bis über die Ohren verliebt ist und deshalb seinen Beruf ganz vernachlässigt.

Szene 5. Maistre Jehan hält ein Selbstgespräch, in welchem er seine Tätigkeit als nicht gerade beneidenswert schildert; schon der fortwährende Anblick der Rechtsverdreher im Palais fällt ihm auf die Nerven. Ferner erzählt er uns auch, dass sein Herr, der Advokat, ihn zur Heirat mit Antoinette bewegen und ihm zugleich eine gute Stelle verschaffen will.

Akt II.

Szene 1. Der Verliebte, d. i. der Sohn der Nachbarin, schildert die Leiden und Freuden der Liebe in mannigfachen

Vergleichen und preist Antoinette — denn diese ist der Gegenstand seiner Neigung — in schwärmerischen Worten. Darauf erzählt er, dass er seinen Diener Potiron beauftragt hat, sich durch Janne nach Antoinette's Ergehen zu erkundigen

Szene 2. Potiron kommt, und da er seinen Herrn nicht gewahr wird, so schimpft er ganz ungeniert darüber, dass jener in seiner Verliebtheit ihn hin und her schickt, ohne ihm jemals Ruhe zu gönnen. Der Verliebte hört es und schimpft daher seinerseits über die Falschheit der Bedienten. Dann geht er auf Potiron zu, um ihn anzureden.

Szene 3. Potiron hat wichtige Dinge zu berichten, die ihm Janne anvertraut hat: dass der alte Advokat in Antoinette verliebt ist und diese, nur um bequem mit ihr anbändeln zu können, aus der Nähe seiner Frau entfernen und mit Maistre Jehan verheiraten will. Der Verliebte ergeht sich wieder in Lobpreisungen der Antoinette und in Klagen über die Ungewissheit seiner Hoffnungen. Sein Wunsch ist vor allem der, dass der Kapitän Rodomont im Kriege fallen möge; dann glaubt er den gefährlichsten Nebenbuhler los zu sein. Er geht und lässt Potiron zurück, damit er ein scharfes Auge auf alles habe, was im Hause des Advokaten vorgeht.

Szene 4. Janne und Maistre Jehan in einem Gespräch, in welches sich auch Potiron einmischt. Es ist die Rede von dem feindseligen Verhältnis zwischen Monsieur und Madame, und ferner auch von den hinterlistigen Heiratsplänen, die der alte Advokat mit Maistre Jehan und Antoinette hat.

Szene 5. Ein Monolog Potiron's, der seinem Herrn berichten will, dass ihm nochmals bestätigt worden ist, was ihm Janne schon einmal erzählt hatte.

Akt III.

Szene 1. Der Advokat im Selbstgespräch. Er fühlt sich, so erzählt er, ordentlich wieder jung und noch einmal so wohl, seit er verliebt ist. Er ist überhaupt mit seinem Dasein augenblicklich sehr zufrieden, und das einzige, was ihn verdriesst, ist die eifersüchtige Bewachung von seiten seiner Frau.

Szene 2. Madame erscheint und hält ihrem Manne eine neue Predigt. Um sie zu beruhigen, erzählt er, er wolle Antoinette

mit einem Gatten versorgen und so mit ihr jede Ursache zur Eifersucht aus dem Hause schaffen.

Szene 3. Der Verliebte und sein Diener Potiron. Letzterer erzählt, was er ausgekundschaftet hat, dass also der alte Advokat wirklich jene listige Heirat zwischen Antoinette und dem Schreiber plant. Potiron will sein Möglichstes tun, um seinem Herrn zu helfen. Zunächst belauscht er also das Gespräch der folgenden Szene.

Szene 4. Es tritt nämlich wieder der Advokat mit seiner Frau auf. Er erzählt ihr, dass der Kapitän Rodomont gefallen sei, wie er soeben durch einen Soldaten gehört habe. Diese Mitteilung ist freilich eine leere Erfindung von ihm, die den Zweck hat, Antoinette's Heirat zu beschleunigen. Denn nach Rodomont's Tode stände ja dieser Heirat nichts im Wege; im Gegenteil würde sie der Schutzlosen nur zu wünschen sein. Der alte Fuchs kommt nun auch damit heraus, dass er Maistre Jehan als Heiratskandidaten für Antoinette hat, und er weiss sich selbst dabei in ein recht gutes Licht zu setzen. So nimmt denn Madame alles, was er sagt, mit grosser Freude auf.

Szene 5. Potiron unterhält sich mit Janne, welche ebenso wie er die Unterredung von Monsieur und Madame belauscht hat. Sie amüsieren sich darüber, wie listig der Advokat „a contrefait le patelin".

Die Verlobung zwischen Antoinette und dem clerc soll sogar am heutigen Tage stattfinden.

Akt IV.

Szene 1. Antoinette hat gehört, dass Rodomont gefallen sei, und jammert über den unvergleichlich harten Schicksalsschlag, der sie dadurch betroffen habe. Sie muss sich, schutzlos und mittellos wie sie ist, nun wohl oder übel entschliessen, Maistre Jehan zu heiraten. Zwar hat sie noch einen Bewerber in dem Sohne der Nachbarin, und sie würde diesen dem clerc vorziehen; aber ihm fehlt die Zustimmung seiner Verwandten und seines Vormundes. Nebenbei erwähnt Antoinette auch, dass die Frau Advokatin sie nach ihrer Herkunft gefragt hat; sie hat ihr aber falsche Angaben gemacht und z. B. behauptet, ihr Vater sei schon tot, während dieser in Wirklichkeit noch am Leben ist.

Szene 2. Janne kommt und teilt Antoinette mit, dass sie noch an demselben Tage verlobt und schon am nächsten Tage verheiratet werden soll. Sie, Janne, hat schon den Auftrag, für das Verlobungssouper Einkäufe zu machen. Nachdem Antoinette die Bühne verlassen hat, spricht Janne uns ihr Mitleid mit der Ärmsten aus, die nichts von des alten Advokaten unlauteren Absichten ahnt. Janne's Selbstgespräch findet ein jähes Ende, indem sich Madame naht und sie scheltend zur Eile antreibt.

Szene 3. Die Advokatin erzählt ihrer Nachbarin, was ihr Mann für erfreuliche Pläne habe, um aller Eifersucht ein Ende zu machen. Die Nachbarin misstraut zwar dem Advokaten ein wenig. Sie ist aber auch ihrerseits mit der Heirat zwischen Antoinette und dem clerc sehr zufrieden, da sie hofft, dass ihr verliebter Sohn nun wieder Vernunft annehmen und sich mehr um seinen Beruf kümmern werde, — er ist, nebenbei gesagt, Advokat, also ein jüngerer Kollege von „Monsieur". Madame ladet die Frau Nachbarin, sowie auch ihren Sohn, zum Verlobungsschmaus ein.

Szene 4. Der alte Advokat gedenkt, nun bald Antoinette mit Maistre Jehan verlobt und verheiratet zu sehen. Er misstraut nur dem Potiron und befürchtet, dass dieser ihm einen Streich spielen könnte.

Seine Frau redet ihn an und bespricht mit ihm die bevorstehende Verlobungsfeier.

Szene 5. Madame mischt sich in Janne's Küchenangelegenheiten, wird aber energisch von ihr abgewiesen.

Szene 6. Der Verliebte hält ein Selbstgespräch, in welchem er den Menschen eingehend mit einem Bauwerk vergleicht, sich selbst mit einem solchen, das Amor zerstört hat. Da kommt Potiron in grosser Eile herbei und bringt die Nachricht von Rodomont's Tode. Sein Herr fasst diese Nachricht sehr zu seinen Gunsten auf. Nach seiner Meinung ist nun das Haupthindernis ihm aus dem Wege geräumt, denn mit dem alten Advokaten und seinen Plänen hofft er schon fertig zu werden. Er hat auch sogleich eine List bereit, um die bevorstehende Verlobung zwischen Antoinette und dem clerc zu verzögern: Potiron soll die Nachricht verbreiten, der Kapitän sei in Wirklichkeit gar nicht gefallen, sondern seine Rückkehr stehe bevor.

Akt V.

Szene 1. Rodomont tritt auf, begleitet von seinem Knappen Bernard. Er erzählt uns, dass er ein grosser Freund des Krieges sei, und zwar um der Beute willen, die er einbringt. Er zählt sodann auf was er schon alles in blutigen Schlachten durchgemacht haben will. Schliesslich kommt die Rede auf Antoinette, nach der er sich jetzt umsehen will, und er begehrt Einlass in das Haus des alten Advokaten, seines Vetters. Janne lässt ihn und Bernard herein.

Szene 2. Janne im Selbstgespräch. Sie freut sich, dass durch Rodomont's Erscheinen die Absichten ihres listigen Dienstherrn durchkreuzt werden. Schon bevor der Kapitän wirklich zurückgekehrt ist, hat, wie sie uns erzählt und wie wir bereits wissen, Potiron das Gerücht aufgebracht, jener sei gar nicht gefallen. Sie vermutet ganz richtig, dass diese Behauptung eine blosse Erfindung sei, zu dem Zwecke, die Verlobung zwischen Antoinette und Maistre Jehan zu verzögern, dass nun aber diese Erfindung wunderbarerweise wahr geworden ist.

Szene 3. Der Edelmann aus Poitou tritt auf. „Ha que celuy vit miserable — Qui a procés" ist das Thema seiner Rede, in welcher er weidlich auf die Advokaten und ihre Bummelwirtschaft schimpft. Bei dem Prozess, den er selbst hat, handelt es sich um eine Rente von etwa 800 livres. Sein Rechtsbeistand ist der uns wohlbekannte alte Advokat, und bei diesem will er sich jetzt nach dem Stande seiner Angelegenheit erkundigen. Er klopft also an, und Janne lässt auch ihn hinein.

Szene 4. Maistre Jehan tritt aus dem Hause und erzählt dem Potiron, dass aus seiner Verlobung mit Antoinette nichts geworden sei; Potiron's Herr dagegen, der junge Advokat, sei in grosser Freude.

Szene 5. Darauf kommt dieser ebenfalls aus dem Hause des alten Advokaten heraus und preist sich als den glücklichsten Menschen der Welt. Er erzählt das fast Unglaubliche, was den Ereignissen einen plötzlichen und unerwarteten Abschluss gegeben hat —

„Le plus vray semblable argument
De la meilleure comedie",

wie Potiron es bezeichnet. Der Edelmann hat nämlich aus dem

Bericht Rodomont's und besonders auch an einem Mal in Antoinette seine Tochter erkannt, von der er jede Spur verloren hatte. Er hat sie nun dem jungen Advokaten verlobt und hat versprochen, diesem die Stelle eines Rates oder aber eine Rente von 400 livres zu verschaffen. Die päpstliche Absolution, welche seine dem Kloster entflohene Tochter noch nötig hat, wird er durch eine hübsche Summe Geldes zu erlangen wissen. Seine Freigebigkeit kommt aber auch denen zu gute, die durch seine Verfügungen Schaden leiden. Maistre Jehan soll eine angemessene Entschädigung erhalten; der Kapitän gar soll eine Nichte des Edelmanns zur Frau bekommen und gleichzeitig mit einer Stelle versorgt werden. Potiron wird auch nicht leer ausgehen; sein junger Gebieter behält es sich selbst vor, ihn für seine eifrigen Dienste reichlich zu belohnen.

Potiron spricht die üblichen Schlussverse. Er fordert seine Mitspieler auf, sich mit ihm zum festlichen Schmause zu begeben, und nimmt dann Abschied von den Zuhörern.

9.

Der literarische Wert.

Birch-Hirschfeld stellt (Suchier u. Birch-Hirschfeld, Gesch. der frz. Lit., S. 361) die „Reconnue" an Wert über Grévin's Komödien, weil in ihr das sittliche Gefühl viel weniger verletzt wird als in jenen anderen. Andererseits ist aber auch nicht zu verkennen, dass die „Esbahis" den Vorzug grösserer Lebhaftigkeit und amüsanteren Witzes vor dem Belleau'schen Werke haben. Daher urteilt Fournier in seiner Vorbemerkung über Belleau: „Le rire n'était pas de son esprit; aussi la „Reconnue" ne se distingue guère par ce qui est l'essence même de la comédie. Belleau s'y retrouve ce qu'il fut partout: rimeur élégant et plein de charme. Il se sauve par l'élégie du comique qu'il ne peut avoir."

Die Mängel und Vorzüge der „Reconnue" kennzeichnet Rigal (in Petit de Julleville's „Histoire de la littérature" III, 291/2) treffend: „ . . . . . la ‚Reconnue' est pleine de maladresses et de longueurs; les personnages y bavardent intarissablement; le style manque de nerf et de vie. Mais, si Belleau est dépourvu d'instinct dramatique, il a du moins écrit quelques scènes ingénieuses; il a fait une satire spirituelle, sinon discrète,

du monde de la chicane; et surtout il s'est monstré un observateur curieux, un peintre exact de la réalité bourgeoise et vulgaire. Tout le début de la pièce est un tableau d'intérieur, presque à la mode flamande, qui pèche par la diffusion et le trop grand nombre des détails, mais qui ne manque pas de ragoût ni de piquant. Par là l'œuvre a un caractère original, en même temps que, par son dénouement postiche et la reconnaissance inattendue qui la termine, elle accuse peut-être une influence italienne."

Zu diesen letzten Worten ist zu bemerken, dass man italienischen Einfluss nicht anzunehmen braucht, sondern dass Belleau hier vielleicht unmittelbar auf Terenz zurückgeht. (Vgl. unter 11).

Mit Recht macht Rigal auf die genaue Schilderung des bürgerlichen Lebens aufmerksam, welche Belleau gibt und welche die „Reconnue" von allen übrigen Komödien jener Zeit merklich unterscheidet. Daher berichtet (nach Fournier's Notice in „Le théâtre frç. au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle") Colletet über die „Reconnue": „Elle a des naïvetez dont son siècle fit beaucoup d'estat." Und daher auch kommt es, dass uns einige Szenen in ihr (besonders I, 2; 4: IV, 5) viel moderner anmuten, als es sonst Szenen aus Komödien des 16. Jahrhunderts zu tun pflegen.

Auffallend ist in Belleau's Stil etwas, was freilich nicht vorwärts in die neuere Zeit, sondern in das Mittelalter zurück weist; es handelt sich um einige Vergleiche (I, 5; II, 1; III, 1; IV, 6), welche in ihrer gekünstelten Art und Weitschweifigkeit an die mittelalterlichen Allegorien erinnern.

10.

Zwei Zeitereignisse sind für die Handlung wichtig: Die Plünderung von Poitiers und die Wiedereroberung von Le Havre. In Bezug auf das erstere Ereignis bemerkt Fournier (S. 26): „Il s'agit d'un des plus horribles événements de la guerre de religion de 1562, lorsque la ville de Poitiers, prise et reprise par les huguenots et les catholiques, fut mise impitoyablement à sac par ceux-ci, à qui elle était restée."

Und über die Eroberung von Le Havre sagt Fournier (ebendort): „Les huguenots avaient livré le Havre aux Anglais, et il fallut pour le reprendre, en 1563, tout l'effort de l'armée royale."

Von diesen beiden Geschehnissen ist nun in der „Reconnue" mehrfach die Rede, und zwar enthält Szene II, 4 eine Anspielung,

nach welcher die Einnahme von Le Havre als kürzlich geschehen zu betrachten ist, und V, 1 stellt sich der Kapitän, der daran teilgenommen hat, als eben zurückgekehrt vor.

II, 4 werden auch der tapfere junge König und seine Mutter genannt: Karl IX. war im Alter von vierzehn Jahren bei jener Eroberung von Le Havre zugegen.

Inwiefern sich auf den genannten geschichtlichen Daten die ganze Handlung der Komödie aufbaut, zeigt die Analyse. (Vgl. I, 3; V, 1, 2.)

Einen Anhalt für die Entstehungszeit gibt ferner auch folgende Anspielung aus V, 2: Janne wünscht, dass Antoinette und der Kapitän

„Fussent bien loin en Limousin
Ou en chemin de la Floride".

Fournier bemerkt hierzu: „On sait qu'à cette époque un certain nombre de protestants français allèrent coloniser cette contrée de l'Amérique. Jean Ribaud, qui s'y rendit le premier, était parti le 18 février 1562."

Auch hiermit verträgt es sich sehr gut, wenn man die Abfassung der „Reconnue" in das Jahr 1563 oder eines der folgenden Jahre setzt.

11.

Zur Quellenfrage.

Birch-Hirschfeld gibt an (Suchier-Birch-H., S. 561), dass Belleau in der „Reconnue" ein altes Motiv der griechisch-römischen Komödie wieder aufnimmt, indem er, nach der „Andria" des Terenz, aber zeitgemäss gewendet, die Wiedergewinnung eines verlorenen Kindes darstellt. Da unser Dichter in der klassischen Literatur wohl belesen war, so ist es wohl möglich, dass er die „Andria" gekannt und jenen Gedanken daraus verwertet hat. Zudem war nach Rigal (Petit de Julleville's „Hist. de la litt.", III, 262/3) die „Andria" mehrfach ins Französische übersetzt worden, bevor die „Reconnue" entstand. Genauere Übereinstimmungen finden sich aber zwischen den beiden Stücken nicht. Nur in Folgendem zeigen sie eine besondere Ähnlichkeit: Ein junges Mädchen soll mit Anwendung von List zu einer ihr unwillkommenen Heirat getrieben werden; zum Schluss wird sie auf einmal von ihrem Vater, dem sie durch ein Unglück verloren

gegangen war, wiedergefunden und erkannt, und sie wird nun mit einem anderen Liebhaber verlobt, der ihr angenehm ist.

Was sich sonst noch in beiden Komödien Gemeinsames findet, wie das Verhältnis zwischen dem jungen Verliebten und seinem hilfreichen Diener, ist ihnen nicht speziell eigentümlich, sondern findet sich in den meisten Komödien des Altertums sowohl wie auch in denen des sechzehnten Jahrhunderts.

Ein wenig mehr als mit der „Andria" hat die „Reconnue" mit einer italienischen Komödie, der „Clizia" des Machiavelli, gemein (welche ihrerseits auf Plautus' „Casina" beruht). Erstens findet sich auch hier das Motiv der Wiedererkennung, wobei ausserdem einige Umstände die gleichen sind wie in der „Reconnue": Das Mädchen, um welches es sich handelt, ist von einem Offizier bei der Eroberung einer Stadt erbeutet worden und, weil jener wieder ins Feld ziehen musste, dem Hause anvertraut worden, dessen Herr später, zum Verdruss der Gattin, unlautere Absichten auf die Schutzbefohlene hat und letztere daher so schnell wie möglich einem Untergebenen zur Frau geben will, unter dem Vorwande, sie versorgen zu wollen. Aber nur soweit haben die „Clizia" und die „Reconnue" Ähnlichkeit; im übrigen ist die Handlung der „Clizia" eine ganz andere. Bei wenigen Einzelheiten lassen sich noch Anklänge feststellen, so wenn in der „Reconnue" (vgl. I, 4; II, 2) der junge Verliebte, bei Machiavelli (vgl. Cliz. II, 4) der alte Liebhaber über seiner Herzensangelegenheit ganz den Beruf vernachlässigt. Wenn Rec. III, 2 der alte Advokat aus listiger Berechnung seine Frau durch Liebenswürdigkeit zu gewinnen sucht, so wendet er dasselbe Verfahren an wie Nicomaco in Szene III, 4 der „Clizia".

Einiges in der „Reconnue" erinnert an den „Eugène". Auch hier schon ist die Intrigue, welche der „Reconnue" und der „Clizia" gemeinsam ist, in ähnlichem Gewande vertreten, indem ja dem Abt die Heirat der Alix als Deckmantel für die Befriedigung seiner eigenen unlauteren Begierden dient, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Anzettelung jener Intrigue der Handlung vorausliegt und wirklich mit Erfolg durchgeführt ist.

Wenn der Advokat (III, 1) uns voll behaglicher Vergnügtheit erzählt, wie er mit seinem Dasein zufrieden sei, so ist das ein Anklang an des Abtes selbstzufriedene Rede im „Eugène" I, 1.

Wie der Abt zum Schluss die Ansprüche Florimond's und Matthieu's zufriedenstellt, so entschädigt in der „Reconnue" der Edelmann den Rodomont und den Maistre Jehan. Eugène bietet dem Florimond seine Schwester Hélène zum Ersatz für Alix an; ähnlich verspricht der Edelmann dem Rodomont eine Nichte an Antoinette's Statt zur Frau.

Was Florimond für die Handlung des „Eugène", das bedeutet Rodomont für die Handlung der „Reconnue". Beide rufen durch ihre Rückkehr aus dem Kriege, und indem sie nun ihre alten Ansprüche auf ihre Schutzbefohlene geltend machen, eine Änderung im Lauf der Dinge hervor, welche freilich in beiden Stücken bald zu einer friedlichen Lösung geführt wird.

Diese Anklänge an den „Eugène" erklären sich leicht genug. Fournier hebt hervor, dass Belleau zum grossen Teil nur dadurch zur Abfassung einer eigenen Komödie bewogen worden sein wird, dass er bei der Aufführung des „Eugène" in einer Hauptrolle mitwirkte und zur Nachahmung Jodelle's angeregt wurde.

Rec. III, 5 heisst es von dem alten Advokaten, er habe „contrefait le patelin". Die berühmte Farce mag wohl Einfluss darauf gehabt haben, dass Belleau die Rolle des alten Schlaumeiers gerade einem Advokaten übertrug.

Einige wenige Züge hat die „Reconnue" mit Grévin's Komödien gemeinsam.

Die scheltende Hausfrau, welche das schwatzende Dienstmädchen schilt, kommt bereits in einer Szene der „Trésorière" vor; (vgl. Rec. IV, 2 und Trés. III, 4). Hier findet sich auch schon die Lauscherrolle, welche der Diener im Interesse seines verliebten jungen Herrn spielen muss (vgl. Rec. II, 5, III, 3 und Trés. I, 3).

Die Figur des bejahrten Liebhabers hat in dem Josse der „Esbahis" ihr Pendant. Der jugendliche Rivale gehört in der „Reconnue" wie in den „Esbahis" dem Advokatenstande an (vgl. hierzu Rec. IV, 3). Antoinette hat in ihrem ganzen Wesen, so auch in ihrer Sentimentalität, grosse Ähnlichkeit mit der Madeleine der „Esbahis". — Der Diener des Verliebten schimpft auch in den „Esbahis" darüber, dass sein Herr ihm keine Ruhe gönnt; vgl. Rec. II, 2 und Esb. I, 3.

Les Corrivaus

Comedie.

Verfasser: Jehan de la Taille, seigneur de Bondaroy, Über ihn vgl. das Vorwort in de Maulde's Ausgabe und die „Histoire du théâtre“ der Frères Parfaict, t. III, p. 332/3.

2.

Ich benutze René de Maulde's Ausgabe von Jean de la Taille's Werken, in welcher die „Corrivaus“ im 4. Bande (Paris, 1879) abgedruckt sind. Nach M. de Maulde ist unsere Komödie in der Ausgabe, die 1574 von des Verfassers Werken gemacht worden ist, auf die Neuzeit gekommen.

3.

Als Jahr der Aufführung nennt De Mouhy 1562. Diese Jahreszahl wird richtig sein. Denn erstlich kann sie nicht später anzusetzen sein, weil des Verfassers Bruder, Jaques de la Taille, welcher 1562 starb, den „Corrivaux“ ein Sonett gewidmet hat. Andrerseits kann man für die Handlung des Stückes eine frühere Zeit nicht wohl annehmen; denn Szene IV, 5 hören wir, dass Fleurdelys (eine der Personen), die man sich als 15 oder 16 Jahre alt zu denken hat, bei der Einnahme von Metz durch Montmorency (1552) 4 oder 5 Jahre alt gewesen sei.

Was das Jahr der Abfassung betrifft, so ist es das Einfachste, das gleiche Jahr 1562 anzunehmen. Viel früher können die „Corrivaux“ schon deshalb nicht entstanden sein, weil Jean de la Taille erst 1540 geboren ist. Rigal glaubt übrigens (Petit de Julleville, Hist. de la litt., III, 305), dass die überlieferte Fassung nicht das Jugendwerk von 1562 sei, sondern dass die „Corrivaus“ bis zum Jahre des Druckes (1573) von ihrem Verfasser bedeutende Verbesserungen erfahren hätten.

4.

Vorausgeschickt sind den „Corrivaus“ ein „Sonnet par Jaques de la Taille, frère de l'autheur“ und ein von Jean de la Taille selbst verfasster Prolog.

Jaques de la T. ist gar sehr von dem Können seines älteren Bruders eingenommen. Sein in Zehnsilblern gedichtetes Sonett besagt: Wer alles Schöne, was die Komödie der Alten bietet, geniessen will, der soll sich die „gentille élégance“ der „Corri-

vaus“ zeigen lassen, welche ein getreues Bild davon geben, wie die Menschen, die Jungen und die Alten, sind.

Schliesslich versteigt sich Jaques de la T. zu der kühnen Behauptung:

„Bref, on verra dans ceste comédie
Telle douceur que les comiques vieux
Seront contrains de luy porter envie“.

Es muss erwähnt werden, dass der Bruder des Dichters 1542 geboren war und, als er dieses Sonett verfasste, nicht älter als 20 Jahre gewesen ist.

Jean de la T. selber nimmt den Mund nicht weniger voll. Er zeigt sich in seinem „Prologue“ als gerade solch ein kühner Jüngling, wie es Jodelle und Grévin gewesen sind, und macht genau ebensoviel Aufhebens von den Vorzügen seiner Komödie wie jene. Ganz das gleiche Ziel verfolgt er: Untergang den Farcen und Moralitäten! — Vgl. auch unter 11.

5.

Die Form ist die Prosa.

Einteilung: 5 Akte von 3 bis 7 Szenen.

Es sei in sprachlicher Beziehung erwähnt, dass in Szene III,3 (p. 50) ein dialektisches Wort gebraucht wird: das Wort „drono“, das nach R. de Maulde gaskognisch ist und soviel wie „coup de bâton“ bedeutet; der „Dictionnaire prov.-frç.“ von Frédéric Mistral bestätigt diese Angabe. „Romania XXIX, p. 453, ist darauf hingewiesen, dass Rabelais das genannte Wort gebraucht hat, und dass es im modernen Bretonischen ein Verbum „dourna“ gibt, welches den Sinn von frz. „battre“ hat.

6.

Der Schauplatz ist eine Pariser Strasse. Vgl. IV, 2 (S. 65), IV, 3 (S. 69).

7.

Les Personnages.

Restitue, jeune fille.
Sa nourrice.
Filadelfe, Euvertre } jeunes hommes.
Claude, Felippes } serviteurs.
Alizon, chambrière.

Benard, Gerard } vieillardz.
Fremin, picard.
Jacqueline, vieille dame.
Le Medecin.
Filandre, maistre du guet de la ville.
Gillet, Felix } valletz.

In Bezug auf den Namen Euvertre bemerkt de Maulde (S. 10, Anmkg.): „L'auteur n'aurait pas été un bon Orléanais, s'il n' avait pas appelé un de ses héros Euverte, du nom de Saint Euverte, évêque d'Orléans au IV^e^ siècle, et de l'église consacrée à son vocâble."

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Restitue, die Tochter der Frau Jacqueline, im Gespräch mit ihrer Amme, welcher sie soeben anvertraut hat, weshalb sie in der letzten Zeit so betrübt einhergegangen ist; sie befindet sich nämlich in anderen Umständen. Die Amme tröstet das junge Mädchen; sie selber, so sagt sie, sei in ihrer Jugend auch nicht die tugendhafteste gewesen, aber Kopfschmerzen habe sie sich deshalb nie gemacht. Sie lässt sich dann erzählen, mit wem sich Restitue eingelassen hat: Filedelfe ist der Schuldige. Dieser junge Mann ist von seinem Vater Benard, welcher bald nach Paris kommen wird, vorausgeschickt worden und hat vorläufig bei Jacqueline, welche eine alte Freundin Benard's ist, Unterkunft gefunden. Er hat nun nichts Eiligeres zu tun gehabt, als der Tochter seiner Wirtin eifrig den Hof zu machen, und das Mädchen ist leichtsinnig genug gewesen, seine kecken Wünsche zu erfüllen. Darauf aber ist er ihrer überdrüssig geworden und hat seine Neigung auf Fleurdelys, die Tochter des Nachbarn Fremin, übertragen. Restitue ist begreiflicherweise sehr empört über den Treulosen, zugleich aber in grosser Angst vor ihrer Mutter. Die Amme weiss jedoch Rat. Sie will Jacqueline bewegen, Restitue unter ihrer, der Amme, Obhut aufs Land zu schicken, weil das arme Kind angeblich Erholung und Ablenkung dringend nötig habe. Dort wird sie, die Amme, schon dafür

sorgen, dass weder die Mutter des Mädchens, noch die Bekannten in der Stadt etwas von dem unerwünschten Familienzuwachs erfahren, der in Aussicht steht.

Szene 2. Filadelfe allein. Er weiss wohl, sagt er, warum Restitue ihm neuerdings aus dem Wege geht. Er fühlt sich doch vollkommen dadurch entschuldigt, dass Amor eben blind, jung und flatterhaft ist und weder Gesetz noch Vernunft kennt. Er will also seine ganzen Gedanken nur auf Fleurdelys, seine neue Angebetete, richten. Diese ist freilich bisher gegen seine Bemühungen vollkommen taub geblieben, aber es ist sein Wunsch, sein Ziel doch noch zu erreichen, und zwar bevor sein Vater in Paris eingetroffen ist.

Dass er übrigens auch einen Nebenbuhler hat, ist ihm nicht verborgen geblieben.

Szene 3. Zu seiner Freude kommt Claude, Fremin's Diener, welchen er in der ganzen Stadt vergebens gesucht hat. Mit ihm nämlich hat er sich in Verbindung gesetzt; heute nun erhält er von ihm die willkommene Nachricht, dass die Erfüllung seiner Wünsche nahe sei. Fremin wird heute einmal ausgehen, und diese Gelegenheit soll Filadelfe zu benutzen wissen. Der junge Mann fasst sogleich den Plan, das Mädchen mit Hilfe einiger Freunde zu entführen. Nur ein Bedenken hat er noch, dass nämlich Alizon, Fremin's Dienstmädchen, im Wege sein könnte. Claude hofft aber, diese zur rechten Zeit fortschicken zu können. Er wird also gegen ein Uhr die Hintertür öffnen und wird dem Filadelfe mit einem Wischtuch winken, wenn es Zeit ist, zu kommen. Der Verliebte hält es noch für gut, Claude auf die reiche Belohnung aufmerksam zu machen, die er von ihm zu erwarten habe. Der Diener heuchelt Gleichgiltigkeit in diesem Punkte und bittet nur um Verschwiegenheit, damit er nicht als Mitschuldiger erkannt und aus dem Dienst gejagt werden könnte. Endlich fragt Filadelfe ihn noch, ob er nicht seinen eigenen Diener Gillet gesehen habe, der den Auftrag gehabt hat, den Claude ebenfalls zu suchen. Claude verneint diese Frage; darauf verabschiedet er sich.

Szene 4. Gillet tritt auf, ohne Filadelfe zu bemerken, welcher ihn heimlich beobachtet. Er erzählt, er müsste ein Dummkopf sein, wenn er sich nicht ebenfalls an der Liebe erfreute, da

ja sein Herr es tue; freilich, er macht es nicht wie „ces amoureux transis", die nur eine einzige verehren und diese vielleicht ein paar Jahre vergebens anschmachten. Seinen Auftrag, Claude zu suchen, hat er lieber dazu benutzt, sich gut zu amüsieren. Er ist in das nahe Wirtshaus gegangen, hat dort tüchtig gezecht und hat in der Küche dem Mädchen den Hof gemacht.

Seine oft zweideutigen Reden werden von Filadelfe mit spöttischen Bemerkungen kommentiert. Endlich spricht dieser ihn an und fragt ihn nach Claude. Gillet versichert, er habe den Gesuchten gefunden. Sein Herr weiss es freilich besser und fährt ihn also deshalb an. Er lässt ihn aber gnädig davonkommen, da er den Kopf von seinen Liebesplänen voll hat. Er gibt dann dem Diener den Auftrag, zwei von seinen, d. h. Filadelfe's, Freunden zu bestellen, die bei der Entführung helfen sollen und deshalb, wenn es soweit ist, sich in der nächsten Strasse bereit halten sollen. Gillet aber ist gar zu betrunken, um zuverlässig zu sein, und darum entschliesst sich der junge Mann, jene seine Freunde selbst aufzusuchen. Gillet soll jedoch während des bewussten Unternehmens auf der Strasse warten, und zwar soll er sich mit Waffen versehen, um, wenn es not tun sollte, seinem Herrn helfen zu können.

Akt II.

Szene 1. Euvertre im Gespräch mit seinem Diener Felippes. Euvertre beklagt sich über die Habgier seines Vaters. Er erzählt, dass er Fleurdelys, die Tochter des kürzlich aus der Picardie hergezogenen sieur Fremin, leidenschaftlich liebt, so dass er sich ernstlich um sie beworben hat. Aber es fehlt ihm zur Heirat die Einwilligung seines Vaters, dem Fremin's bescheidene Vermögenslage nicht passt. Die Betrübnis des jungen Euvertre wird dadurch noch vergrössert, dass er in Filadelfe einen Nebenbuhler gefunden hat. Er hegt jedoch einige Hoffnung, durch einen gewagten Streich zu seinem Ziele zu gelangen, — gerade wie Filadelfe, wie sich denn überhaupt die Pläne der Rivalen genau entsprechen. Er hat sich nämlich mit Alizon in Verbindung gesetzt, welche ihm Eintritt in Fremin's Haus verschaffen will, wenn ihr Herr einmal ausgegangen ist. Der junge Mann will bei solcher Gelegenheit das Mädchen, bei dem ihn übrigens Alizon in Gunst zu setzen gewusst hat, entführen, wenn nötig sogar mit Gewalt.

Felippes hat hiergegen einige Bedenken. Für seinen verliebten Herrn aber ist das Unternehmen eine beschlossene Sache, zumal da er vermutet, schon heute den Plan zur Ausführung bringen zu können; Alizon hat ihm nämlich sagen lassen, sie wolle ihn sprechen. Sein Diener nun soll ihm bei der Entführung behilflich sein. Bei einem Freunde Euvertre's, der nicht weit von Fremin's Hause wohnt, wollen sie sich bereit halten. Mit Waffen wollen sie sich auch versorgen. — Felippes ab.

Szene 2. Alizon tritt auf und redet von einem schrecklichen Traum, den sie in der letzten Nacht gehabt hat; sie vermutet, dass irgend ein Unglück bevorstehe. Euvertre begrüsst sie, und sie erzählt ihm sogleich, was sie ihm mitzuteilen hat, dass nämlich Fremin an diesem Tage ausgehen wird, und dass sie es ihm, dem Euvertre, ermöglichen will, Fleurdelys zu besuchen. Sie wird die Hintertür öffnen und, sobald Euvertre kommen darf, mit dem Spinnrocken winken. Euvertre fragt, ob nicht der Diener Claude ihnen hinderlich sein könnte: sie aber erklärt, den werde sie schon zur rechten Zeit fortschicken. Der junge Mann ist nun in grosser Freude und sichert der Alten eine gute Belohnung zu. Sie tut, als ob ihr daran gar nichts läge, und bittet ihn nur, über ihre Hilfe reinen Mund zu halten, da Fremin nicht merken darf, dass sie die Hand im Spiele hat. Euvertre ab.

Szene 3. Fremin, welcher in die Stadt gehen will, ermahnt Alizon, auf Fleurdelys sorgsam Acht zu geben. Sie sowohl wie das Mädchen sollen das Haus nicht verlassen. Fremin hat nämlich eine ungewisse Ahnung, als ob etwas Schlimmes für ihn zu befürchten sei.

Im Laufe des Gesprächs empfiehlt Alizon es ihm, seine Tochter zu verheiraten. Er erklärt hierauf, dass er ja gegen deren Verlobung mit Euvertre nichts eingewendet habe, sondern dass diese vielmehr an dem Widerstande von Euvertre's Vater, dem reichen Gérard Gontier, gescheitert sei.

Die Szene schliesst mit einem zweideutigen Wortgefecht zwischen den beiden, worin Alizon den Alten gehörig verulkt; dann macht er sich auf den Weg.

Akt III.

Szene 1. Jacqueline im Gespräche mit der Amme. Letztere rät ihr, sie solle den Wunsch ihrer Tochter, sich auf dem Lande zu erholen, nur ja erfüllen. Auf die Frage der besorgten Mutter, was dem Mädchen eigentlich fehle, erklärt sie, das zurückgezogene, fast klosterhafte Leben tue dem jungen Ding nicht gut. In der Tat ist Restitue nur immer zu Hause oder aber in der Kirche; mit jungen Männern läuft sie überhaupt nicht herum, sie ist vielmehr, wie Jacqueline meint, das sittsamste Mädchen der Welt. Die Amme macht gerade zu dieser Behauptung eine zustimmende, zugleich aber zweideutige Bemerkung, als sie auf einmal in nicht geringen Schrecken versetzt wird: es kommt jetzt nämlich ein Arzt, den die ängstliche Jacqueline bestellt hat, damit er Restitue's Krankheit bestimmen und seinen Rat abgeben soll, bevor das Mädchen sich aufs Land begibt.

Szene 2. Jacqueline begrüsst den Arzt und führt ihn ins Haus. Die Amme befürchtet sehr, dass Restitue's Zustand nun an den Tag kommen werde; sie macht aber mit Galgenhumor noch schlechte Witze dazu. Dann geht sie ebenfalls ins Haus hinein.

Szene 3. Claude geht, um dem Filadelfe das verabredete Zeichen zu geben. Ebenso aber macht sich Alizon auf, um Euvertre herbeizuwinken. Sie wundert sich, dass die Hinterpforte schon geöffnet ist, als sie nahe dabei den Claude bemerkt, ebenso wie dieser zu seinem Ärger Alizon's gewahr werden muss. Beide sind wenig erfreut, bei ihrem Vorhaben gestört zu werden. Jeder fordert den andern auf, sich von dannen zu machen, keiner aber weicht vom Platze. So werden sie denn beide grob und drohen sich gar Tätlichkeiten an, er mit dem Wischlappen, sie mit ihrem Spinnrocken. Dabei behauptet schliesslich Alizon das Feld.

Szene 4. Die Amme tritt auf und schimpft auf den Arzt, welcher der Jacqueline sogleich eröffnet hat, wie es mit ihrer Tochter steht. Vergeblich hat sie, die Amme, sich bemüht, ihm Zeichen zu geben, damit er die Wahrheit verschweigen sollte.

Alizon ihrerseits gerät ebenfalls in Unruhe, denn sie hört Leute ins Haus kommen und gleich darauf Fleurdelys um Hilfe rufen. Sie stürzt also davon, ins Haus hinein. — Die Amme

fährt in ihrem Lamentieren fort und klagt über die Treulosigkeit der jungen Männer und die Dummheit der Mädchen.

Szene 5. Gillet kommt ganz ausser Atem herbeigelaufen, einen Spiess in der Hand und eine Sturmhaube auf dem Kopfe. Als er die Amme sieht, erzählt er ihr von Heldentaten, die er verrichtet haben will. Jene erfährt sodann, was geschehen ist: Filadelfe ist auf das verabredete Zeichen mit seinen Helfern in Fremin's Haus eingedrungen. Er hat Fleurdelys fortschleppen wollen, diese hat aber laut geschrien, und eine herzukommende Alte — nämlich Alizon — noch lauter. Da nun sind andere junge Leute gekommen und sogleich auf die Entführer losgegangen. Gillet ist, wie er jetzt verrät, schleunigst davongelaufen. Die Amme verspottet ihn deshalb, und so fühlt er sich bewogen, den Mund von neuem recht voll zu nehmen. Bald aber wird er wieder ganz kleinlaut, denn es naht sich Felippes, einer jener Angreifer.

Szene 6. Felippes tritt auf und erzählt uns, dass er beinahe von Polizisten festgenommen worden ist und sich freut, ihnen gerade noch entronnen zu sein. Als er Gillet sieht, bedroht er ihn anfangs gar grimmig; bald aber verträgt er sich mit seinem Kollegen. Felippes berichtet nun, was weiterhin vorgefallen ist: Auf Alizon's Wink sind Euvertre und er herbeigeeilt und haben sich auf Filadelfe und seine Kumpane geworfen. Da aber haben Leute auf der Strasse den Skandal gehört und ihre Entrüstung darüber energisch kundgegeben. Zufällig ist da gerade der Kommandant der Stadtwache mit seinen Leuten vorbeigekommen, und der hat durch Festnahme der beiden Rivalen der Szene ein Ende gemacht. Claude ist dabei auch erwischt worden, die übrigen haben sich rechtzeitig aus dem Staube gemacht. Gillet, der ein Gemütsmensch ist, sagt zu Felippes, ihre Herren sollten nun sehen, wie sie mit ihrem Missgeschick fertig würden. Er selber will sich einen guten Tag machen und fordert darum den Felippes auf, mit ihm die Kneipe zu besuchen, in der er das hübsche Dienstmädchen entdeckt hat. Die beiden ziehen also vergnügt ab. — Die zurückbleibende Amme freut sich, dass Filadelfe, der Ungetreue, seine Strafe bekommt; sonst freilich, meint sie, sei ja in dieser ganzen Angelegenheit nichts Erfreuliches zu erwarten.

Szene 7. Alizon kommt auf einen Augenblick wieder zum Vorschein. Sie ruft der Fleurdelys, die im Hause drinnen ist, einige tröstende Worte zu und entrüstet sich über ihren alten Feind, den Claude; sie hofft, dass dieser tüchtig hereinfallen wird.

Dann bemerkt sie von weitem den Fremin, der von seinem Ausgang zurückkehrt.

Akt IV.

Szene 1. Gillet allein. Er erzählt, dass sire Benard, der Vater seines Herrn, nunmehr in Paris angekommen ist, und weiss sich keinen Rat, den bevorstehenden Skandal abzuwenden. Er begibt sich deshalb in die Kneipe zurück, in welcher sein Kollege Felippes noch zecht.

Szene 2. Benard erscheint, begleitet von seinem Diener Felix. Er sucht das Haus der Jacqueline und ist deshalb schon lange vergebens in den Strassen von Paris herumgelaufen. Der Diener schimpft darüber, dass er so lange bei diesem Suchen hungern und dürsten muss, nachdem erst die Reise von dem fernen Lothringen her soviel Unannehmlichkeiten mit sich gebracht hat. Benard hat für diese leiblichen Bedürfnisse kein Verständnis; er rühmt die Grösse der Stadt und die Menge schöner Strassen und Gebäude. Er preist Paris als die schönste Stadt der Welt.

Szene 3. Jacqueline kommt aus ihrem Hause gestürzt und jammert über ihre Tochter und deren Verführer. Benard erkennt seine alte Freundin und spricht sie in seiner Ahnungslosigkeit ganz vergnügt an. Es wird ihm aber ein schöner Empfang zuteil, da sie sogleich ihrem Zorn gegen seinen Sohn Luft macht.

Benard, der ja die Ursache dieser Aufregung nicht kennt, wird grob. Als Jacqueline ihn aber aufklärt, verwandelt sich seine Entrüstung in grosse Betrübnis. Zunächst liegt ihm nun daran, seinen Sohn zu finden.

Der Diener Felix benutzt den Streit zwischen Jacqueline und seinem Herrn dazu, sich davonzumachen, um sein Verlangen nach leiblicher Stärkung zu befriedigen.

Szene 4. Fremin und Alizon kommen im Gespräch miteinander herbei. Alizon beteuert, dass Fleurdelys an allem unschuldig und Claude die Ursache alles Unheils sei. Fremin freilich

kann sich der Vermutung nicht verschliessen, dass Alizon bei der Affäre beteiligt gewesen ist.

Jacqueline geht auf Fremin zu und fragt ihn, ob er nichts von Filadelfe's Verbleib wisse.

So erfährt Benard, dass sein Söhnchen ins Gefängnis gesteckt worden ist, und er hört mit Schrecken, dass die Ursache davon ein zweiter dummer Streich ist. Obendrein verhöhnt ihn Fremin noch, und Jacqueline schimpft gleichfalls auf Filadelfe, der sich nicht damit begnügt hat, ihre Tochter zu verführen, sondern nun gar seine Wünsche auf ein anderes Mädchen gerichtet hat.

Benard wird dann allein gelassen. Er jammert über das Unglück, das ihn betroffen, und das sein einziger, mit der grössten Liebe erzogener Sohn durch seine schlechten Streiche verschuldet hat. Er hat, so erzählt er, schon manches Bittere erleben müssen; so ist ihm vor Jahren ein Töchterchen namens Fleurdelys bei der Eroberung von Metz verloren gegangen. Aber soviel Kummer, wie ihm jetzt die Schande seines Sohnes bereitet, hat er noch nie gehabt.

Szene 5. Diese Klagen des ehrenwerten, alten Mannes hört Fremin in seinem Hause, und er wird davon gerührt. Er kommt deshalb, ihn zu trösten. Benard hört die freundlichen Worte gern und bittet ihn, er solle doch gegen seinen Sohn Nachsicht walten lassen. Während dieses Gespräches nun erfährt er, dass Fremin's Tochter Fleurdelys heisst, und so kommt es, dass er die schmerzliche Erinnerung erwähnt, die sich für ihn an diesen Namen knüpft. Fremin lässt sich die näheren Umstände erzählen, unter denen Benard sein Kind einstmals verloren hat, und bald stellt sich heraus, dass Fremin's Pflegetochter Benard's leibliches Kind ist. Benard ist vor Jahren, kurz bevor die Franzosen Metz einnahmen, aus dieser Stadt geflohen, weil er als Anhänger der kaiserlichen Partei Schlimmes zu befürchten hatte. Dabei hat er — etwas sonderbarerweise — in der Eile sein Töchterchen, das damals ein Kind von 4 oder 5 Jahren war, vergessen. Bei der Besetzung hat nun Fremin, der unter den französischen Truppen war, Benard's Haus als Quartier bezogen und dort das verlassene Kind angetroffen. Das kleine Mädchen in seiner Hilflosigkeit war so zutraulich gegen ihn, dass er es in

seine Heimat, die Picardie, mitnahm und seiner damals noch lebenden Frau mitbrachte, die ihm keine Kinder geschenkt hatte.

Benard ist nun ausser sich vor Freude, dass er seine Tochter auf einmal wiederfindet, und begibt sich sogleich mit Fremin in des letzteren Haus, um sie mit eigenen Augen zu sehen.

Akt V.

Szene 1. Gerard tritt auf und klagt über den Streich, den sein Sohn Euvertre verübt hat. Er bereut jetzt, seine Zustimmung zu der Heirat mit Fleurdelys nicht gegeben zu haben. Er ist auf dem Wege zu Fremin, denn er möchte die Freilassung seines Sohnes erwirken und will zu diesem Zwecke Fremin bitten, jenem zu verzeihen und ein gutes Wort für ihn einzulegen.

Szene 2. Fremin und Benard kommen zurück und reden noch von dem, was sich soeben zugetragen hat. Ein Mal, welches Fleurdelys hat, hat dem Benard die volle Gewissheit darüber gegeben, dass er seine Tochter wirklich wiedergefunden hat.

Nun aber ist es Zeit, wieder an etwas anderes zu denken, nämlich daran, wie man den dummen Streichen der jungen Männer die drohenden bösen Folgen nimmt. Fremin hofft durch folgenden Vorschlag die allgemeine Zufriedenheit hervorzurufen: Filadelfe soll Restitue heiraten und auf diese Weise seine Schuld wieder gutmachen; und Fleurdelys soll ihren getreuen Verehrer Euvertre zum Gatten bekommen.

Inzwischen hat Gérard den Fremin, den er ja sucht, wahrgenommen. Er redet ihn also an und bekommt sogleich das Merkwürdige, was vorgefallen ist, zu erfahren. Auch jener Vorschlag des Frémin wird ihm mitgeteilt, und er ist mit der Heirat zwischen Fleurdelys und seinem Sohne sehr einverstanden, als er hört, dass Benard ein reicher Mann ist.

Szene 3. Filandre, der Kommandant der Stadtwache, kommt gerade des Wegs und hält ein kleines Selbstgespräch. Er sagt, es wäre eine falsche Annahme, wenn man dächte, dass er gegen seine Gefangenen ungnädig gesinnt sei. Er, als ein Freund ihrer Verwandten, wünsche vielmehr, dass die Angelegenheit keine weiteren Folgen nach sich ziehen möchte. Sodann wird er von den drei alten Leuten in ein Gespräch verwickelt,

und diese hören von ihm mit grosser Freude, wie milde er gegen die Missetäter denkt. Sie machen sich mit ihm auf den Weg zu Jacqueline, um diese und zugleich auch ihn, den Filandre, von all' den wichtigen Dingen, die sich zugetragen, in Kenntnis zu setzen.

Szene 4. Die drei Diener trollen sich über die Szene, und zwar angeheitert und sehr vergnügt. Felix hat nämlich dieselbe Kneipe besucht, in welcher seine Kollegen schon sassen: er hat diese kennen gelernt und sich ihnen angeschlossen. Alle drei sind sich darüber einig, dass sie sich vorzüglich amüsiert haben.

Szene 5. Die drei Väter und Filandre treten wieder auf, diesmal begleitet von Jacqueline. Filandre ist, wie wir hören, bereit, die Gefangenen freizulassen, bevor sie noch der Justizbehörde in die Hände fallen können. So wird denn alles ein gutes Ende nehmen. Als heiteren Abschluss der ganzen Angelegenheit schlägt Fremin nun einen Scherz vor: Man soll den Übeltätern den Glauben beibringen, ihnen werde der Prozess gemacht, und so sollen sie doch noch die wohlverdiente Angst ausstehen. Noch einen anderen Vorschlag, der auch etwas spassig erscheint, der aber ernst gemeint ist, hat Fremin: Benard soll Jacqueline heiraten. Benard meint anfangs, er sei als Sechziger doch schon etwas zu alt, aber auf einiges Zureden werden die beiden alten Leute tatsächlich einig.

Szene 6. Filandre kommt mit seinen drei Gefangenen. Diese sind in grosser Angst, besonders da jener erklärt, der Prozess sei schon beendet und sie sollten nur noch aus dem Munde der Richter den Urteilsspruch empfangen. Sie möchten aber vor Scham am liebsten in den Boden versinken, als sie in den Geschworenen die drei Väter erkennen. Die beiden jungen Männer bitten reuevoll um Verzeihung und erhalten solche natürlich auch; und zwar geschieht dies in Form von Urteilssprüchen: Filadelfe soll Restitue, Euvertre soll Fleurdelys heiraten. Sie sind mit diesem glücklichen Ausgang sehr einverstanden. Auch die dritte bevorstehende Hochzeit, die zwischen Jacqueline und Benard, wird bekannt gegeben. Vor allem aber erfährt Filadelfe, dass Fleurdelys seine Schwester ist. — Viel gibt es nun noch zu erzählen; darum begeben sie sich alle miteinander in Fremin's Haus, und damit schliesst das Stück.

9.

Der literarische Wert.

Die Frères Parfaict sprechen sich (t. III, p. 333, 336) über Jean de la Taille's Talent und über den Wert der „Corrivaus“ mit Recht anerkennend aus. Denn nicht nur, dass diese Komödie höchst lebhaft, unterhaltend und witzig ist (vgl. die gute Komik der Szenen I, 3 u. 4), sie enthält auch eine Anzahl feiner und origineller Züge, welche, wenn sie des Dichters Eigentum sind, von einer hübschen Begabung zeugen. So ist das Gerede der gegen Claude missgünstigen Alizon, III, 7, gewandt, lebendig, naturwahr und mit feiner Menschenkenntnis geschildert. Die Szenen IV, 4 u. 5 weisen Stellen auf, wo es dem Dichter gelungen ist, für den Schmerz des Benard einen ergreifenden Ton anzuschlagen, anstatt sich mit dem lächerlichen Pathos zu begnügen, welches ernsten Szenen in Komödien jener Zeit eigen zu sein pflegt. Sehr hübsch und fein ist auch V, 6 das Schuldbewusstsein und die Bestürzung der Missetäter dargestellt. Der Ton, welchen diese letzte Szene im übrigen hat, ist der eines liebenswürdigen, heiteren Scherzes und erfreut sich einer gewissen Grazie der Schilderung.

Dass andrerseits die Handlung zum grössten Teil alle Wahrscheinlichkeit vermissen lässt, ist dem Dichter nicht zum Vorwurf zu machen, da derselbe Mangel in allen Komödien des 16. Jahrhunderts vorhanden zu sein scheint, und da ja sogar noch Molière in dieser Beziehung keine strenge Kritik verträgt.

Auch kann von einer konsequenten Durchführung der Charaktere in den meisten damaligen Lustspielen gar nicht die Rede sein, und so auch in den „Corrivaus“ nicht. Besonders auffallend ist hier der unmotivierte Umschwung in Filadelfe's Gesinnung, indem dieser (V, 6) auf einmal mit der grössten Freude in die Heirat mit Restitue einwilligt; dem Dichter passte das eben besser in die von Frohsinn und Zufriedenheit erfüllte Schlussszene hinein.

10.

Das einzige Zeitereignis, welches in den „Corrivaus“ erwähnt wird (IV, 5), wurde schon unter 3 genannt. Ich füge hinzu, dass La Taille es auch in dem argument, das er am Schlusse seines Prologs gibt, hervorhebt (p. 8 und 9).

11.

Zur Quellenfrage.

Der Prolog erinnert zum grössten Teil sehr stark an den Prolog des „Eugène“, die Vorspiele der Grévin'schen Komödien und den „discours“, den Grévin der Ausgabe seiner Werke voranstellt.

Jean de la Taille versichert, ganz ähnlich wie seine Vorgänger, dem Publikum: „Une Comedie pour certain vous y verrez, non point une farce ny une moralité: car nous ne nous amusons point en chose ne si basse ne si sotte, et qui ne monstre qu'une pure ignorance de nos vieus François.“ Und weiterhin: „... nous voudrions bien qu'on se desaccoustumast d'ouir et de faire telz jeus et telles malplaisantes farces et moralités“.

Wie Jodelle verwahrt er sich gegen die Ansicht, dass ein Mann aus besserem Stande sich nicht mit der Abfassung von Komödien abgeben dürfe, und er weist wie jener auf das Ansehen hin, welches die Komödiendichter bei den alten Griechen und Römern gehabt haben.

Wenn La Taille die Komödie als einen Spiegel des bürgerlichen Lebens bezeichnet, so gebraucht er eine Wendung, in der sich schon Grévin in seinem „Brief discours“ gefällt (s. Tres. 4).

Seine Ansicht, die meisten sogenannten Komödien und Tragödien, die Frankreich aufzuweisen habe, verdienten diese ehrenvollen Bezeichnungen gar nicht, teilt er mit Ch. Estienne, der sich in seiner „Epistre“ zur „Comédie du Sacrifice“ ebenso äussert.

Jean de la Taille behauptet (Prologue, p. 7), seine Komödie nach einer ausgezeichneten, antiken Quelle geschrieben zu haben. Da er (vgl. unter 4) den Mund nicht zu wenig voll nimmt, so ist das vielleicht eine Erfindung von ihm, durch die er auch seinem eigenen Werke das Prädikat „ausgezeichnet“ verschaffen will.

R. de Maulde glaubt (vgl. seine Vorbemerkung), dass die „Corrivaus“ ganz und gar des Dichters Eigentum seien. Birch-Hirschfeld nennt sie „eine, wie er (J. de la T.) behauptete, von den Griechen eingegebene, aber recht selbständige Komödie“. Die wenigen deutlichen Anklänge an andere Komödien, die ich in den „Corrivaus“ gefunden habe, mögen hier genannt sein.

Wie in den „Esb.“, so bietet in den „Corrivaus“ die Abwesenheit des Vaters eine Gelegenheit, um einen Streich gegen dessen Tochter auszuführen.

Mit der „Reconnue“ haben die „Corrivaus“ mehrere Einzelheiten gemein. Vor allem ist hier das Motiv der Wiedererkennung des verlorenen Kindes zu erwähnen. Vgl. Rec. V, 4 und Corr. V, 2, wo auch in beiden Fällen ein Muttermal eine Rolle spielt.

Ferner erinnert ein Hieb gegen die Advokaten Corr. V, 4 an die Rede des Edelmannes Rec. V, 3; und die Szene I, 4 der „Corrivaus“ gibt dieselbe Situation wieder wie die Szene Rec. II, 2.

Corr. III, 7 zeigt die alte Dienerin Alizon die raffinierte Spitzfindigkeit einer Celestina. Entweder hat also diese selbst oder eine ähnliche, ihr nachgeahmte Figur dem Dichter bei der Abfassung jener Szene vorgeschwebt.

Les Contens

comedie nouvelle en prose françoise.

Verfasser: Odet de Turnèbe. Über ihn vgl. die Notice in Fournier's „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle“ und die „Hist. du théâtre“ der Frères Parfaict, t. III, p. 433/4.

Es sei bemerkt, dass Darmesteter und Hatzfeld („Le seizième siècle en France“, première partie, p. 181) die Komödie Turnèbe's unter dem Titel „Les Mécontens“ anführen, welchen ich sonst nirgends angetroffen habe.

2.

Die älteste Ausgabe wurde erst drei Jahre nach Odet's Tode von M. de Ravel 1584 veranstaltet (Fournier, S. 91); vgl. unter 4.

In neuester Zeit sind Odet's „Contens“ bei Fournier „Le théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle“, 1871, und bei Viollet le Duc, „Ancien théâtre“, t. VII, 1856, abgedruckt worden.

3.

Nach den zeitlichen Anspielungen (vgl. 10) können die „Contens“ allerfrühestens 1578 fertiggestellt worden sein. Andrerseits ist Odet de T. 1581 gestorben, also dieses Jahr die Abgrenzung nach der anderen Seite hin. Die Frères Parfaict (III, 430 ff.) meinen, dass die „Contens“ spätestens 1580 verfasst seien. De Mouhy gibt („Tabl. dram.“) das Jahr 1580 als Jahr der

Aufführung an. Demnach lässt sich sagen, dass die „Contens" wahrscheinlich 1579 oder 1580 verfasst worden sind.

4.

Der ältesten Ausgabe (1584) ist von ihrem Veranstalter, Pierre de Ravel, eine Widmung an einen gewissen Monsieur du Sault vorausgeschickt. Wir hören aus dieser Widmung, die im übrigen nur aus Ergebenheitsphrasen besteht, dass P. de Ravel das Manuskript der Komödie in Paris, wohin er eine Reise gemacht hatte, in die Hände bekommen, es dem Druck übergeben und diese erste Ausgabe jenem seinem Gönner gewidmet hat.

Es muss hier nachgeholt werden, dass die „Contens" im Jahre 1626 unter einem anderen Namen: „Les déguisez" von einem Schulmeister in Blois, namens Charles Maupas herausgegeben worden sind, z. T. um ihm, ihres guten Stiles wegen, für den Unterricht Dienste zu tun.

Fournier („Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle", p. 91) weiss sich nicht zu erklären, warum Maupas den Titel geändert und den Verfasser ungenannt gelassen hat. Denn Fournier's Ansicht, dass Maupas keineswegs sich selbst zum Autor habe stempeln wollen, scheint durch das, was wir von der Entstehung der Ausgabe wissen und was der Schulmeister selbst über die Komödie sagt (vgl. Fournier, a. a. O.). gerechtfertigt zu werden.

Andrerseits aber erscheint mir der Titel „Les Contens" für unser Stück höchst wenig bezeichnend und nichtssagend, sodass es heute nicht mehr zu verstehen ist, warum es von seinem doch sonst so gewandten Dichter so genannt worden ist. Vielleicht dachte also Maupas, den unangebrachten Namen durch einen besser passenden zu ersetzen, wenn er ihn in „Les déguisez" umwandelte. Der letztere ist ja auch nicht gerade originell, passt aber recht gut und ist daher doch wenigstens verständlich.

Und wenn Maupas Turnèbe's Namen nicht nannte, so ist das, auch wenn ein Versehen vorliegen sollte, insofern nicht wunderbar, als er unsere Komödie als das ausgezeichnete, vielbewunderte Werk eines grossen Dichters herausgab (vgl. Fournier, a. a. O.), dessen Namen er als bekannt voraussetzen durfte.

P. de Ravel fügt seiner Ausgabe ein Sonett hinzu, in welchem er dem Dichter das grösste Lob zuteil werden lässt. Er stellt ihn über Terenz, weil er keine Helfer bei der Abfassung

gehabt habe, während der römische Dichter seine Werke unter Beihilfe zweier Gönner geschrieben habe. Wie Fournier bemerkt, war damals diese Ansicht über Terenz verbreitet.

Endlich ist an die Damen des Publikums ein scherzhafter Prosa-Prolog gerichtet, welcher, seinem Charakter nach zu schliessen, von Turnèbe selbst verfasst sein kann. Der Sprecher dieses Prologs erklärt, warum er den geehrten Zuhörerinnen kein „argument" des Stückes gibt, und schliesst mit der gewiss berechtigten Mahnung an sie, dass sie während der Vorstellung den Mund halten und erst hinterher ihren Zungen freien Lauf lassen sollen.

5.

Form: Prosa.

Einteilung: 5 Akte von 6 bis 9 Szenen.

In sprachlicher Hinsicht sei erwähnt, dass zuweilen Brocken aus dem kirchlichen Latein gebraucht werden, und dass Fournier (p. 93) in Szene I, 1 ein dialektisches Wort feststellt: „becquenaud" = „bavarde, mot encore employé dans le Patois de la Brie".

6.

Schauplatz: Eine Pariser Strasse.

7.

Personnages.

Louyse, mère de Geneviefve.
Geneviefve, fille.
Rodomont, capitaine.
Nivelet, laquais.
Basile, jeune homme.
Antoine, serviteur de Basile.
Françoise, vieille femme.
Girard, vieillard.
Eustache, fils de Girard.
Saucisson, escornifleur et maquereau.
Gentilly, laquais d'Eustache.
Thomas, marchant.
Trois Sergens.
Alix, femme de Thomas.
Alfonse, frère de Louyse.
Perrette, chambrière de Geneviefve.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Es ist die Zeit des Karnevals, und am heutigen Morgen will Louyse, eine ehrbare Witwe, mit ihrer Tochter Geneviefve zur Frühmesse gehen; es entspinnt sich eine Unterhaltung zwischen den beiden Frauen, und dabei sprechen sie auch von zwei Bewerbern Geneviefve's, Rodomont und Basile. Geneviefve tritt lebhaft für Basile ein, den sie wohl leiden mag und mit dem sie früher bereits einmal verlobt werden sollte. Die Mutter aber macht ihr klar, dass sie nicht ihn, auch nicht Rodomont, sondern einen dritten Verehrer, Eustache, den einzigen Sohn des Girard, zu heiraten habe. Wir erfahren, dass am vergangenen Abend maskierte Leute die Damen besucht haben, wie es zur Zeit des Festes üblich ist. Dabei nun glaubt Louyse bemerkt zu haben, dass ihre Tochter sich mit jenem Eustache lange Zeit lebhaft unterhalten habe. Geneviefve klärt uns aber dahin auf, dass der vermeintliche Eustache in Wirklichkeit Basile gewesen ist, welcher sich Eustache's, seines Freundes, Kostüm geliehen hatte.

Das Gespräch der beiden Frauen nimmt ein plötzliches Ende bei dem unerwünschten Anblick von Nivelet, Rodomont's Diener, von dem sie ganz richtig vermuten, dass er beauftragt ist, auf ihre Wege Acht zu geben. Sie biegen deshalb in eine andere Strasse ein.

Szene 2. Nivelet erzählt, dass ihm die Pflicht obgelegen hat, aufzupassen, ob Louyse mit ihrer Tochter in die Kirche gehen werde. Er schimpft auf seinen Herrn, der ihn, obwohl es so kalt ist, in alten, zerrissenen Schuhen herumlaufen lässt. Doch würde er ihm gegenüber sich nichts zu sagen getrauen, da er ihn — vorläufig wenigstens noch — für einen Menschen hält, vor dessen Zorn man sich hüten muss.

Szene 3. Rodomont selbst tritt auf. Er beginnt sogleich von seinen Heldentaten zu erzählen und erklärt, niemals habe ihn Mars besiegt, jetzt aber habe ihn Cupido bezwungen. Nivelet erzählt ihm, dass er Louyse und Geneviefve zur Kirche hat gehen sehen. Rodomont kommt im Laufe des Gesprächs aus einer Renommisterei in die andere. Nach einer Weile sehen sie, er

und Nivelet, den Basile herbeikommen. Daher verstecken sie sich in der Nähe, um ihn zu belauschen.

Szene 4. Basile tritt auf, und zwar in Begleitung seines Dieners Antoine. Die beiden reden von Basile's Werbung, deren Aussichten sich dadurch, dass Louyse ihm ihre Gunst entzogen hat, sehr verschlechtert haben. Eustache wird jetzt von Louyse bevorzugt, und nicht etwa „ce beau traine-gaine" von Kapitän. Rodomont ereifert sich, als er in seinem Versteck so über sich spotten hört, lässt sich aber gern durch seinen Diener von einem tätlichen Angriff zurückhalten.

Weiter hören wir, dass Eustache selber weniger auf seine Heirat mit Geneviefve erpicht ist, als sein Vater Girard, der aus den beiden gern ein Paar machen möchte; jedoch ist der verliebte Basile in einer ziemlich misslichen Lage. Er bekommt nun von seinem schlauen Diener einen Rat, den er befolgen will: Er soll, wieder mit Eustache's Kostüm angetan, Geneviefve in Abwesenheit ihrer Mutter aufsuchen und das erlangte Schäferstündchen mit ihr wohl ausnützen. Dann wird Louyse wohl oder übel in die Ehe zwischen ihrer Tochter und Basile einwilligen müssen. Vorläufig kommt es darauf an, dass Basile wirklich von Geneviefve eingelassen wird. Dafür soll die alte Françoise sorgen, und Antoine wird deshalb mit einem entsprechenden Auftrag zu ihr geschickt. — Rodomont nimmt natürlich lebhaften Anteil an dem, was er da gehört hat. Er geht und lässt Nivelet auf dem Lauscherposten zurück.

Szene 5. Antoine kommt mit Françoise, die er gleich unterwegs schon getroffen hat. Diese lässt sich zuvor von Basile versichern, dass er ehrliche Absichten auf Geneviefve hat, und verspricht dann, das Mädchen genügend für seinen Plan zu bearbeiten. Damit Basile recht bald über den Erfolg dieser Bemühungen unterrichtet werden kann, wird Antoine ihr unauffällig und von weitem folgen. — Alle ab.

Szene 6. Nivelet kommt aus seinem Versteck hervor. Er meint, dass dem Kapitän seine kühnen Reden in dieser Liebesangelegenheit nicht viel helfen werden, da Geneviefve's Neigung ja auf Basile gerichtet sei. Sodann versteckt er sich von neuem, als er Françoise mit Geneviefve sich nähern sieht.

Szene 7. Françoise hat Geneviefve unter einem listigen Vorwande aus der Kirche von der Seite ihrer Mutter weggeholt. Sie sucht nun das junge Mädchen zu überreden, am Nachmittage, während ihre fromme Mutter wieder in der Kirche sein wird, die Tür für Basile offen zu lassen. Geneviefve sträubt sich sehr lange gegen diese Zumutung. Die schlaue Alte versichert ihr aber hoch und heilig, dass Basile ihr nichts tun werde, und weiss mit listigen Worten die Sache gar so zu drehen, dass es dem Mädchen fast als ein bitteres Unrecht erscheinen würde, Basile den Besuch, um den er sie bittet, nicht zu gewähren. Geneviefve willigt also schliesslich in Françoise's Bitte ein; dann verabschiedet sie sich. Françoise beauftragt Antoine, seinem Herrn von dem günstigen Erfolg ihrer Überredungskünste Mitteilung zu machen.

Szene 8. Nivelet kommt wieder zum Vorschein und macht sich auf, um alles, was er erhorcht hat, seinem Herrn zu berichten, damit dieser dem Basile zuvorkomme und an dessen Stelle die günstige Gelegenheit wahrnehme.

Akt II.

Szene 1. Girard redet eifrig auf seinen Sohn Eustache ein, er solle sich zur Verlobung mit Geneviefve entschliessen. Eustache erzählt aber, dass er am vergangenen Abend Geneviefve's Gespräch mit Basile beobachtet hat und daher der Meinung ist, dass jene den Basile, und nicht ihn, liebt. Er ist daher noch nicht völlig geneigt, seinem Vater nachzugeben.

Szene 2. Louyse kommt aus der Kirche zurück, begleitet von Françoise, welche den Basile bei ihr in ein gutes Licht zu setzen sucht, ohne jedoch damit Glück zu haben. Girard und sein Sohn sprechen die Frauen an. Der Alte folgt dann der Louyse in ihr Haus, um mit ihr die gemeinsamen Heiratspläne betreffs ihrer Kinder zu besprechen. Den Eustache behält Françoise zu einer Unterredung zurück. Sie weiss sehr listig mit dem nicht eben allzuschlauen jungen Manne umzuspringen. Vorerst einmal gibt sie ihm die Versicherung, Geneviefve liebe ihn gar sehr und keinen andern, und lässt sich für diese erfreuliche Mitteilung eine gute Belohnung versprechen. Dann beginnt sie Geneviefve's Tugenden und Vorzüge ausführ-

lich zu preisen, und ihre Beredsamkeit macht solchen Eindruck auf Eustache, dass er ordentlich in Begeisterung gerät. Er ist von Geneviefve nunmehr ganz entzückt und freut sich von Herzen darüber, dass sie so vorteilhaft von all' den vielen geschminkten, nichtstuerischen Frauenzimmern absticht. Endlich aber macht Françoise den jungen Mann auf den einzigen Fehler aufmerksam, den, wie sie sagt, Geneviefve habe, der aber insofern höchst belanglos sei, als er in wenigen Wochen beseitigt sein werde: das Mädchen habe seit einigen Jahren ein Geschwür auf der einen Brust. Nach dieser nur so nebenbei hingeworfenen Mitteilung, über die sie ihn um strengstes Stillschweigen bittet, geht die Alte davon.

Szene 3. Eustache freut sich sehr, dass er durch die gute Françoise, der er volles Vertrauen schenkt, noch rechtzeitig von jenem körperlichen Fehler Geneviefve's erfahren hat. Denn er will nunmehr auf die Heirat mit ihr auf jeden Fall verzichten.

Szene 4. Rodomont tritt auf, in lebhaftem Selbstgespräch begriffen. Er sagt, er könne jetzt den rasenden Roland und andere durch Liebeskummer ausser sich gebrachte Helden wohl begreifen, jetzt, wo er wisse, dass seine Angebetete einen andern liebt.

Es folgt ein Gespräch zwischen Rodomont und Eustache. Rodomont bittet diesen, er möchte ihm zu einem bestimmten Zwecke, den er nicht nennt, den Anzug leihen, welchen am gestrigen Abend Basile getragen hat. Nun hat freilich letzterer die entliehenen Kleidungsstücke noch nicht zurückgegeben. Deshalb schickt Eustache seinen Diener Gentilly zu Basile, um sie holen zu lassen. Den Rodomont ladet er zum Essen ein.

Szene 5. Saucisson, Schmarotzer und Kuppler von Beruf, kommt hinzu und wird ebenfalls von Eustache eingeladen. Als Gegenleistung verspricht er diesem, ihm die hübsche Frau eines Kaufmanns ins Haus zu bringen, die unter dem Vorwande einer Pilgerreise ihren Mann verlassen hat, um sich bei ihm aufzuhalten. Der heutige Nachmittag passt sehr gut zu einem tête-à-tête des Eustache, da dessen Vater Girard gerade ausgegangen sein wird.

Szene 6. Eustache's Diener kommt von seinem Wege zurück und bestellt, dass Basile den bewussten Anzug noch kurze

Zeit zu behalten wünscht. Deshalb wird er zu einem Vetter Eustache's geschickt, der ein gleiches Kostüm besitzt. Darauf begibt sich Eustache mit seinen beiden Gästen zum Essen.

Szene 7. Françoise erzählt dem Basile, wie sie dem Eustache — sie hat es diesem wohl angemerkt — das Mädchen verleidet hat. Die Einwilligung Geneviefve's zum Rendezvous hat Basile schon aus Antoine's Munde mit grösster Freude vernommen.

Akt III.

Szene 1. Der Kaufmann Thomas tritt auf, von drei Polizisten begleitet. Er beabsichtigt, seinen ehemaligen Freund Rodomont, der ihm Geld schuldig geblieben ist, verhaften zu lassen.

Szene 2. Rodomont kommt mit Nivelet aus Eustache's Hause zurück, um nun Geneviefve den beabsichtigten Besuch abzustatten. Da aber kriegen ihn die Polizisten am Kragen und führen ihn trotz seiner höflichen Bitten — denn er wird sehr kleinlaut — stracks als Gefangenen ab.

Szene 3. Basile, der dies beobachtet hat, ist sehr erfreut darüber. Denn es ist ihm aufgefallen, dass der Kapitän genau so wie er gekleidet ist, und er errät ganz richtig dessen Absicht. — Er eilt nun selber, Geneviefve aufzusuchen.

Szene 4. Saucisson kommt, und mit ihm die Kaufmannsfrau Alix. Er hält des Anzuges wegen den Basile für Eustache, bis jener ihm seinen Irrtum beweist.

Szene 5. Der Kuppler tritt mit Alix in Girard's Haus.

Szene 6. Ein Selbstgespräch des Antoine. Dieser preist seinen Herrn glücklich, der jetzt höchst wahrscheinlich sich des zärtlichsten Beisammenseins mit Geneviefve erfreut. Da sieht er zu seinem Schrecken Louyse, die schon jetzt aus der Kirche zurückkommt.

Szene 7. Louyse hat der Kälte wegen schon früher die Kirche verlassen. Sie sieht, als sie in ihr Haus treten will, die Tür, die Basile zu schliessen vergessen hat, offen stehen und eilt höchst erschrocken hinein, da sie Diebe vermutet. Bald aber kommt sie jammernd wieder heraus und erzählt uns, dass sie, durchs Schlüsselloch nach Dieben spähend, Eustache in höchst verfänglicher Situation mit ihrer Tochter gesehen habe. Sie hat

die Tür hinter beiden verschlossen und will nun sogleich zu Girard laufen.

Szene 8. Zu ihrer Freude trifft sie in diesem Augenblick Girard's Diener Gentilly, muss aber von diesem erfahren, dass sein Herr nicht zu Hause ist. Sie eilt deshalb, ihren Bruder Alfonse aufzusuchen und ihn um Rat zu fragen.

Szene 9. Antoine, welcher die letzten Szenen heimlich beobachtet hat, freut sich darüber, dass Louyse seinen Herrn für Eustache hält. Er muss jenen aber schleunigst von dem Vorgefallenen in Kenntnis setzen, und deshalb klopft er an die Tür von Louyse's Haus an. Perrette, Geneviefve's vertraute Zofe, guckt zum Fenster heraus, und nach einigen derben Neckereien erzählt ihr Antoine, welche Gefahr den Basile bedroht. Ein wenig später erscheint schon dieser selbst, nachdem er einen Ausweg durch das Fenster gefunden hat. Antoine rät ihm, zu Eustache zu gehen und diesen um seine Beihilfe für folgenden Plan zu bitten: die junge Kaufmannsfrau Alix soll in demselben Anzug, in welchem Basile soeben von Louyse gesehen worden ist, zu Geneviefve gebracht und hier späterhin anstatt eines Liebhabers vorgefunden werden.

Basile und Antoine machen sich also auf den Weg zu Eustache.

Akt IV.

Szene 1. Thomas, der Kaufmann, erzählt, dass ein Edelmann für Rodomont die Hälfte der Schuld beglichen und er seinen Schuldner daraufhin wieder freigegeben hat. Während er so redet, sieht er drei Männer die Strasse entlang kommen, deren einer ihm ganz eine verkleidete Frau zu sein scheint. Er vermutet ganz richtig, dass es sich hier um die Hintergehung eines Ehemannes handelt und preist sich selbst als den Besitzer einer äusserst frommen und tugendhaften Frau glücklich. Er ahnt nicht, dass es Alix, seine eigene Frau ist, die soeben von Basile und Antoine zu Geneviefve gebracht wird, und dass jene, die er auf der Pilgerreise vermutet, in Paris geblieben ist, um einen liederlichen Lebenswandel zu führen. — Alle ab.

Szene 2. Eustache betritt die Bühne und erklärt uns nochmals, dass er selbstverständlich auf Geneviefve zu Basile's Gunsten verzichten wolle.

Rodomont kommt und behauptet, gegen drei Schurken Heldentaten verrichtet zu haben. Er erzählt dann dem Eustache, der vom Waffenhandwerk wenig Ahnung hat, was er alles schon in zahllosen Kämpfen vollbracht haben will. Wie die alten Sagenhelden, so hat auch er eine Waffe von ganz besonderer Güte; er sagt von seinem Degen: „elle a esté faite en Damas par le mesme ouvrier qui forgea Durandal et Flamberge; c'est pourquoy je la nomme Flamberge, encores que son droit nom soit Pleure-Sang, ainsi qu'un grand clerc m'a dit avoir trouvé escrit sur la poignée en lettres grecques" und sehr drollig fährt er hier fort: — „que je n'ay peu jamais lire, ny tous mes parents, car jamais homme de ma race n'eust le cœur si lasche que de s'adonner aux lettres!"

Endlich hat aber selbst der geduldige Eustache von seinen Lügengeschichten genug und verabschiedet sich von ihm.

Szene 3. Rodomont bemerkt zu seinem Leidwesen, dass die Tür von Louyse's Haus jetzt verschlossen ist, und erkennt, dass er nun zu spät kommt. Girard, welcher gerade vorbeigeht, hält ihn der Kleidung wegen für seinen Sohn. Bald aber merkt er, dass er sich geirrt hat, und Rodomont geht seines Wegs.

Szene 4. Louyse kommt, zusammen mit ihrem Bruder Alfonse. Sie macht sogleich dem Girard heftige Vorwürfe wegen des Vergehens, dessen sich Eustache nach ihrer Meinung schuldig gemacht hat. In ihrem Zorn erklärt sie, den Schändlichen, wenn irgend möglich, um Ehre und Leben bringen zu wollen. Girard glaubt anfangs nicht an die Schuld seines Sohnes und wird ärgerlich. Nachdem er sich aber von Louyse hat überzeugen lassen, hält er es für das Beste, dass sein Sohn eben Geneviefve heiraten und alles dadurch gut machen solle. Alfonse ist damit einverstanden; nicht so die erzürnte Louyse.

Szene 5. Girard jammert über seinen ungeratenen Sohn, als dieser selber sichtbar wird, gerade zur rechten Zeit, um seines Vaters Vorwürfe über sich ergehen zu lassen. Er glaubt, dass dieser von seinem Abenteuer mit der Kaufmannsfrau Wind bekommen habe, und zieht es anfangs vor, sich ganz ahnungslos zu stellen. Der Vater macht ihm aber klar, dass alles Leugnen zwecklos sei, und so gibt er denn seine Schuld zu. Bald freilich stellt es sich heraus, was für ein Missverständnis hier vorliegt,

und so erfährt Girard, dass Basile das verübt hat, was seinem Sohn in die Schuhe geschoben wird. Auch erzählt Eustache, auf welche Weise er jenem bei der Verdeckung seines Vergehens geholfen hat.

Girard beabsichtigt nun, gleichfalls für Basile einzutreten und ein gutes Wort für ihn einzulegen. Da jetzt Louyse mit ihrem Bruder Alfonse wiederkommt, so zieht sich Eustache vorläufig zurück.

Szene 6. Louyse ist unterdessen bei einem Advokaten gewesen, um gegen Eustache ein Verfahren einzuleiten. Alfonse ist erbost, als Girard jetzt im Laufe des Gesprächs erklärt, dass er von einer Heirat seines Sohnes mit Geneviefve nichts mehr wissen wolle. Da kommt Eustache, der vermeintlich Eingesperrte, herbei und versichert seine Unschuld. Louyse sieht nun in ihrem Hause nach und entdeckt zu ihrem Erstaunen, dass eine als Mann verkleidete junge Frau bei ihrer Tochter weilt. Der Alix ist es gelungen, für ihre Anwesenheit eine Ausrede ausfindig zu machen, die bei Louyse auf guten Glauben gestossen ist. Louyse bittet nach alledem den Girard um Verzeihung.

Akt V.

Szene 1. Antoine hat im Auftrage seines Herrn die Françoise in allen Kirchen gesucht, ohne sie zu finden. Er meldet daher dem Basile die Erfolglosigkeit seines Umherlaufens, als die Alte auf einmal sichtbar wird. Sie weiss schon, was sich in Louyse's Haus zugetragen hat, und weiss sogar mehr als Basile. Sie macht ihm nämlich Mitteilung von einem neuen Hindernis, das sich ihm entgegenzustellen droht: Louyse beabsichtigt nunmehr, wo Eustache verzichtet hat, ihre Tochter dem Kapitän Rodomont zur Frau zu geben, den sie als einen wohlhabenden Mann hat rühmen hören. Basile beschliesst, vor allem erst seiner Geneviefve Mut zuzusprechen. Vorläufig aber zieht er sich mit Françoise in den Hintergrund der Strasse zurück, denn es erscheint jetzt wieder Louyse mit ihrem Bruder auf der Bildfläche.

Szene 2. Louyse erzählt, dass sie Alix durch die Hintertür wieder aus dem Hause herausgelassen hat; sie ist nicht sehr erbaut von dem Besuche dieser Dame, die keinen angenehmen

Eindruck auf sie macht. Sie spricht auch von ihrem neuesten Plan, durch Girard dem Rodomont die Heirat mit ihrer Tochter anzutragen. Sie geht also mit ihrem Bruder weiter, um Girard aufzusuchen.

Szene 3. Françoise und Basile, welche das Gespräch des Geschwisterpaares wohl vernommen haben, kommen wieder zum Vorschein. Basile klopft dann an die Tür von Louyse's Haus an. Sogleich erscheint Perrette am Fenster und teilt ihm mit, dass Louyse die Tür verschlossen habe und dass Geneviefve also nur vom Fenster herab mit ihm sprechen könne. Bevor nun die Geliebte sich sehen lässt, schwärmt Basile uns etwas von ihr vor. Dann, als Geneviefve erschienen ist, beginnt zwischen den beiden ein Gespräch, in welchem sie sich gegenseitig mit Schmeicheleien und Artigkeiten überhäufen. Was Basile dem Mädchen zum Troste sagt, läuft darauf hinaus, dass von Rodomont keine Schwierigkeiten zu fürchten seien, weil er diesen ins Gefängnis habe abführen sehen. Sodann nimmt Basile Abschied und geht in Begleitung der alten Françoise wieder davon. Antoine wird zurückgelassen, um alles zu beobachten, was in der Nähe von Louyse's Haus geschieht.

Szene 4. Es naht sich Rodomont, Rache schnaubend gegen seinen Nebenbuhler Basile. Er lässt sich aber wiederum gern die beabsichtigten Rachetaten von seinem Diener ausreden. Dessen Rat geht dahin, er solle doch überhaupt nun von Geneviefve ablassen, da Basile ihm ja doch einmal zuvorgekommen sei. Rodomont nimmt, wenn auch nicht ohne Ruhmredereien, diesen Rat an.

Szene 5. Girard warnt Louyse davor, Geneviefve mit Rodomont zu verheiraten. Um ihr jedoch den verlangten Gefallen zu tun, redet er trotzdem den Kapitän an und teilt ihm Louyse's Entschluss mit. Der gibt höflich, aber bestimmt, eine abschlägige Antwort, mit der Begründung, Geneviefve sei ja schon Basile's Frau geworden. Louyse, die ja noch ganz ahnungslos ist, ist natürlich sehr erstaunt und entrüstet über diese Behauptung. Nun sieht sich Girard genötigt, ihr die Wahrheit von Rodomont's Worten zu bestätigen. Er erzählt ihr, wie alles geschehen, und wie sie schliesslich mit Hilfe der verkleideten Alix getäuscht worden ist. Louyse gerät wieder ausser sich, diesmal aber

hauptsächlich deswegen, weil sie befürchtet, Basile werde, wie so oft junge Leute, sich treulos zeigen und ihre Tochter, nachdem er sie verführt hat, nicht mehr haben wollen. Denn ihr eigener Widerstand gegen Basile ist jetzt zu Ende; sie sieht es als eine unabänderliche Fügung des Himmels an, wenn aus den beiden gegen ihren Willen doch noch ein Paar wird. — Antoine, der alles belauscht hat, eilt, seinen Herrn zu holen.

Szene 6. Antoine kommt mit Basile zurück, den er natürlich schleunigst von seinen guten Aussichten unterrichtet hat. Louyse hält nun dem Basile eine ordentliche Strafpredigt. Der junge Mann entschuldigt sich damit, dass ihm wegen ihrer, Louyse's, eigener Hartnäckigkeit kein anderer Weg übrig geblieben sei, Geneviefve zur Gattin zu gewinnen. Er hofft übrigens, sich bei seiner Schwiegermutter noch sehr beliebt zu machen. Louyse nimmt ihn in Gnaden auf und bittet alle — dieser Schluss ist der übliche in den Komödien jener Zeit —, mit ihr zum Abendessen zu kommen.

Die letzten Worte an das Publikum spricht, als der Würdigste, der Kapitän Rodomont. Er macht die Damen im Publikum auf die mannigfachen Kampfspiele aufmerksam, durch die er mit einer Anzahl von Freunden Geneviefve's Hochzeit feiern will, und in welchen er natürlich ganz besonders glänzen wird. Er verabschiedet sich dann mit der üblichen Bitte um ein Beifallszeichen.

9.

Der literarische Wert.

Turnèbe's „Contens" sind das Meisterwerk unter den französischen Komödien des XVI. Jahrhunderts. Sie sind fast durchweg so elegant und unterhaltend geschrieben und enthalten zugleich so viele Ansätze zur Darstellung von Charakteren, dass sie mit Entschiedenheit ein gut Teil höher als alle übrigen französischen Komödien jener Zeit zu stellen sind. Die Lektüre gewährt einen wirklichen Genuss, und wir verfolgen mit Spannung und Teilnahme die Schicksale der geschilderten Personen. Daher hebt Fournier die „rares qualités de langage" hervor, welche die „Contens" auszeichnen als „une des œuvres les plus pures en ce genre"; und darum sagt er von Turnèbe's Komödie: „C'est bien la meilleure de tout ce cycle théâtral".

Man muss dem Pierre de Ravel recht geben, wenn er in der oben (unter 4) erwähnten Widmung den frühen Tod des Dichters bedauert: Turnèbe war, als er 1581 starb, erst 28 Jahre alt.

Die Mängel, welche die „Contens" haben, sind den übrigen Komödien von damals in noch höherem Masse nachzusagen: die Motivierung ist im Laufe der Handlung öfters höchst mangelhaft und muss sich dem Plane des Dichters unterordnen, anstatt umgekehrt ihm zu Grunde zu liegen. Besonders lässt sich beweisen, dass die ganze Weigerung der Louyse, den Basile als Schwiegersohn anzunehmen, ganz und gar nicht begründet ist, und daher in dem weiteren Verhalten der guten Frau sich unerklärliche Inkonsequenzen zeigen. Auch sonst könnte man eine Reihe von Stellen nennen, an denen die Technik des Dichters noch nicht den heutigen strengeren Anforderungen an ein gediegenes Stück entspricht.

Rigal urteilt (Petit de Julleville: „Histoire de la litt.", III. p. 309) folgendermassen:

„Dans leur ensemble, ‚les Contents' sont un pur imbroglio à l'italienne, dont l'intrigue est fort invraisemblable, mais amusante et claire . . . . A côté de l'intrigue folle, ‚les Contents' nous offrent des parties plus sérieuses: de bons traits satiriques, des scènes pleines de naturel et de vérité, et l'exposition la plus vive, la plus franche, la mieux faite pour nous faire connaître les caractères et les sentiments des personnages en scène, qui sans doute ait été écrite en France avant Molière". „Enfin", fährt er fort, „les Contens" renferment le type de Françoise. Françoise, c'est encore Célestine: mais c'est une Célestine qui a renoncé à son bouge et que les honnêtes gens peuvent étudier avec moins de scrupules, c'est une Guillemette moins crapuleuse à la fois et plus saisissante. Françoise est déjà un caractère peint avec la sobriété, l'ampleur et quelque peu la manière abstraite des caractères classiques. Qu'est-ce au juste dans le monde que cette vieille femme? quelle est son histoire? quelles sont ses occupations? Nous n'en savons rien: nous ne voyons que sa perversité, son incomparable talent pour l'intrigue et son hypocrisie. Macette, Frosine et Tartuffe sont ses descendants: Turnèbe, dans son esquisse rapide, mais déjà singulièrement re-

marquable, nous indique les traits principaux de ces trois grandes figures classiques. ‚Les Contents' ont leurs défauts, mais ‚les Contents' sont le chef-d'œuvre de la comédie du XVI^e siècle".

Abgesehen von dieser Gestalt der Françoise, für deren Würdigung ich besonders auf die Szenen I, 7 und, noch mehr, II, 2 hinweise, sind auch andere Personen der „Contens" hübsch und originell gezeichnet.

So tritt uns das Bild der Louyse mit ihrem eigenwilligen, etwas bigotten Charakter deutlich vor Augen, wenn es auch nicht immer konsequent (vgl. V, 5, 6) bewahrt bleibt und ihre Hartnäckigkeit nicht motiviert ist. Ebenso ist deren Tochter Geneviefve uns nicht als so seicht geschildert, wie die jungen Mädchen in den übrigen Komödien. Sie ist doch nicht ganz solch eine Puppe wie z. B. Antoinette in der „Reconnue" oder Madelon in den „Esbahis". Wenigstens in der Szene I, 7 hat Turnèbe ihr eine Sittsamkeit gegeben, die dem Leser echt erscheint.

Auch die Gestalt des gutmütig-harmlosen, dabei etwas beschränkten Eustache hat einen bestimmten Grundzug, der insofern originell ist, als man einen jungen Liebhaber dieser Art in der Komödie des 16. Jahrhunderts selten antreffen dürfte. Ich wenigstens habe diesen Typus weder in den französischen noch in den italienischen Komödien, die ich gelesen habe, gefunden, sondern nur stets den gewöhnlichen Typus, wie er in den „Contens" durch Basile vertreten und schon in den Komödien der Alten der übliche ist.

10.

Eine wichtige historische Anspielung findet sich III, 2. Rodomont erwähnt hier die Einnahmen von Issoire und Maastricht. Zu der ersteren bemerkt Fournier: „Issoire en Auvergne, prise par le duc d'Anjou dans l'année 1577". Was die Einnahme von Maastricht betrifft, so ist diese Stadt damals innerhalb weniger Jahre zweimal von den Spaniern erobert worden, das erste Mal 1576, das zweite Mal 1578. Die letztere Einnahme vom 29. Juni 1578 (durch den Herzog von Parma) ist die weitaus bekanntere und folgenschwerere von beiden, und sie wird vermutlich in den „Contens" gemeint sein.

Diese Daten sind schon für die Bestimmung der Abfassungszeit (vgl. 3) verwertet worden. Die übrigen Schlachten, von welchen die Rede ist (III, 2; IV, 2), liegen weiter zurück.

11.

M. de la Monnoye nannte (in der von Juvigny herausgegebenen „Bibliothèque françoise de Du Verdier". II, p. 204) unsere Komödie „tirée peut-être de l'Italien du Parabosco, dont je n'ai vu que le titre I Contenti". Fournier hat das italienische Werk gelesen und festgestellt, dass die „Contens" mit ihm nichts als den Titel gemein haben. Er sagt dann: „Elle se rapproche davantage de „Gl'Inganni", de Secchi, en laissant de côté ce qui s'y trouve d'ordures sans nom, quoique tout le monde, même le dévôt Philippe II, devant qui ils furent joués à Milan, les applaudit alors. Elle a quelque chose aussi de la comédie du „Sacrifice" de Charles Estienne, et plus encore peut-être de la „Fantesca" de Parabosco, où la „ruffiana" Sacente et le „bravo" Arsenico sont les dignes devanciers de deux de ses types. Enfin elle touche d'assez près par quelques parties à la „Celestina", cette grande comédie en vingt-un actes qui nous était venue d'Espagne dès 1542; mais nulle part, ni d'un côté ni de l'autre, l'imitation n'est précise ni directe. Elle tourne autour de la comédie de Turnèbe, l'imprègne et la colore, mais ne la pénètre pas. Elle n'y paraît que transformée et à l'état de variante. Comme feront les maîtres qu'il devance, il invente dans ce qu'il imite. Ainsi, au lieu du déguisement d'un garçon en fille, que lui donnaient la „Fantesca" et bien d'autres pièces d'Italie, il imagine, tout au rebours, la fille déguisée en garçon. De même pour le reste."

Ich vergleiche die „Contens" mit den genannten Komödien und komme zu folgenden Ergebnissen:

Der Prolog zu Parabosco's „Fantesca" wird ähnlich eingeleitet wie der der „Contens". Es heisst dort, ein Argomento wolle er (Par.) nur denen zuliebe geben, die schwach von Begriff seien; sonst pflege er es nicht zu tun. Ähnlich verzichtet Turnèbe auf das „argument" ganz und gar, mit der Begründung: „celuy-là seroit bien lourd d'entendement qui, après avoir ouy reciter les deux ou trois premières scènes, ne verroit incontinent le but où il veut viser."

Fant. I, 2 hören wir, dass die „sagra" (= Kirmess) gefeiert wird; ähnlich spielen die „Contens" zur Zeit des Karnevals („fête de parroisse").

Von den Personen entsprechen sich genau:

Sacente, ruffiana, und Françoise,
Arsènico, bravo, und Rodomont,
Mascellone, parasito, und Saucisson,
(welch' letztere beide zugleich auch Kuppler sind),
die Birri und die Trois Sergens.

Sacente ist noch heuchlerischer und spitzfindiger als Françoise. Letztere ist weniger verworfen von Charakter; vgl. Cont. I, 5 und Fant. I, 3; II, 5.

Ganz und gar der gleiche Typus wie Rodomont ist Arsènico, wenn auch vielleicht bei diesem, wie überhaupt bei allem in der „Fantesca", der hervorstechende Zug, hier also die Grossmäuligkeit, dicker aufgetragen ist. An eine Stelle aus Arsènico's Reden (III, 2) — „un giorno Amore con un pezzo di arteglieria mi saettò il cuore" — erinnert eine Wendung aus Rodomont's Rede Cont. I, 3. Übrigens wird in der „Fantesca" auch Rodomont's Name erwähnt; Arsènico sagt dort III, 2, Mandricardo und Rodomonte seien gar nichts gegen ihn gewesen.

Die Handlung aber mit ihren Verwicklungen ist in der „Fantesca" eine ganz andere.

Die „Inganni" des Niccolò Secchi haben dem Dichter der „Contens" gar nichts geliefert; das Einzige, was in beiden Stücken einigermassen ähnlich ist, ist die Figur des Maulhelden, die ja aber so vielen anderen Komödien ebenfalls angehört. Für dieses Resultat meines Vergleiches ist es belanglos, dass ich die „Inganni" nicht im italienischen Text selber gelesen habe, sondern in der französischen Übersetzung des Larivey — „Les Tromperies" —, welche so gut wie wörtlich den „Inganni" folgt. (Vgl. Fournier, Théâtre frç. au XVI^e et au XVII^e siècle, p. 56). Die „Tromperies" sind in t. VII. des „Ancien théâtre françois" von Viollet le Duc 1856 abgedruckt worden.

Wenn Fournier meint, dass Turnèbe das Motiv der „fille déguisée en garçon" erfunden habe, so ist das zuviel gesagt. Nicht nur die „Fantesca", sondern vor allem auch Ch. Estienne's „Comédie du Sacrifice" enthält es bereits; in der letzteren herrscht es durch die ganze Handlung hindurch vor. Seine Verbreitung wird dadurch bewiesen, dass es ferner u. a. auch in Secchi's „Inganni" eine Rolle spielt.

Estienne's Komödie stimmt darin mit den „Contens“ überein, dass die Handlung in festlicher Zeit spielt — wie es ja ausserdem auch die Handlung der „Fantesca“ tut. Ausser dieser geringfügigen Äusserlichkeit wüsste ich aber nicht, worin sonst die „Contens“ mit der „Comédie du Sacrifice“ speziell übereinstimmen sollten.

Nicht mit der Handlung des „Sacrifice“ selbst, sondern mit der Form, welche diese in Grévin's „Esbahis“ angenommen hat, weisen die „Contens“ grössere Ähnlichkeit auf, und zwar in auffallendem Masse. Der Kern der Handlung ist in diesen beiden Stücken ganz derselbe.

Cont. I, 4 (Entwurf des Planes) — cf. Esb. III, 3;
Cont. III, 3 — cf. Esb. II, 2, III, 4;
Cont. III, 6 — cf. Esb. III, 5;
Cont. III, 7 — cf. Esb. IV, 4;
Cont. IV, 4 — cf. Esb. IV, 4;
Cont. V, 3 — cf. Esb. IV, 1.

Diese Szenen entsprechen sich nicht alle ganz genau, aber im Grunde sind sie sich doch analog.

Auf eine wörtliche Übereinstimmung zwischen Cont. II, 5 und Esb. III, 2 weist schon Fournier (p. 107. note 2) hin. Ob sie mehr als zufällig ist, lässt sich kaum beweisen, da es sich dabei um allgemein gebräuchliche Redensarten zu handeln scheint. Ebenso steht es mit einer anderen wörtlichen Übereinstimmung, die mir in Esb. V, 1 und Cont. I, 4 aufgefallen ist.

Esb. V, 1 sagt Panthaleoné: „ . . . . Est-ce raison Que j'endure telle bravade?“

Ebenso Rodomont Cont. I, 4: „Que me conseilles-tu, Nivelet? Dois-je endurer une telle bravade? etc.“

Beide Maulhelden lassen sich gar bald beschwichtigen.

Auffallend ist es, dass Turnèbe eine Sentenz, die Esb. II, 2 gebraucht wird und auf eine Stelle von Terenz' „Andria“ zurückgeht (vgl. Esbahis, unter 11), in den „Contens“ I, 4 in ganz ähnlicher Situation gebraucht. Basile sagt Cont. I, 4: „Antoine, Antoine, si tu estois en ma place, tu ne dirois pas ainsi. Il nous est bien aisé de donner conseil aux malades pendant que nous nous portons bien“; denn Antoine scheint dem verliebten Basile gar zu optimistisch über des letzteren Aussichten

bei Geneviefve zu denken. Ähnlich entgegnet Esb. II. 2 der Verliebte dem Edelmann:

„Ha cousin! qu'il vous est aisé,
Cependant qu'estes en santé,
De conseiller un tormenté!"

Es ist hier noch zu erwähnen, dass in Larivey's „Tromperies" II, 4 dieselbe sprichwörtliche Wendung gebraucht wird. Severin sagt dort: „Il est bien aisé à ceux qui sont sains de conseiller aux malades". Die Situation ist aber hier eine ganz andere, und, auch falls die genannte Wendung sich bereits in den „Inganni" selbst findet, ist nicht anzunehmen, dass etwa Turnèbe in diesem vereinzelten Falle die Komödie des N. Secchi benutzt haben sollte (vgl. oben), sondern es würden auch hier die vermutlich stark benutzten „Esbahis" viel eher in Betracht zu ziehen sein.

Was das Verhältnis der „Contens" zu den „Esb." betrifft, so ist auch zu beachten, dass einige Personen, welche Turnèbe anderswoher entlehnt hat, doch auch schon in ähnlichem Gewande in den „Esbahis" vorkommen. Panthaleoné entspricht in Bezug auf seine Ruhmredigkeit (vgl. Esb. V, 1) und in der Rolle als Liebhaber dem Rodomont der „Contens". Der edle Saucisson hat in seiner Eigenschaft als Kuppler in Claude ein Pendant. Die Alix der „Contens" hat mit Grévin's Agnès das gemeinsam, dass sie die Frau eines Kaufmanns ist und sich, wie jene bei der Kupplerin, bei einem Kuppler aufhält. Noch mehr freilich ist es die Alix des „Eugène", die der bei Turnèbe auftretenden Alix zu Grunde liegt. Nicht nur der Name ist beiden gemeinsam. Wie die Alix im „Eugène" ihrem Manne gegenüber Frömmigkeit heuchelt, so tut es auch die der „Contens", welche angeblich eine fromme Pilgerfahrt unternommen hat. Der Monolog des betrogenen, verblendeten Thomas Cont. IV, 1, erinnert ganz deutlich an den des Guillaume Eug. I, 3, der sich ebenfalls seiner tugendhaften Frau rühmt. Die Ironie, welche in dieser Szene des „Eugène" durch Alix' spöttische Bemerkungen gegeben ist, ist auch in den „Contens" vorhanden, nur dass sie hier in feinerer Weise in der Situation selbst liegt.

Der Diener Antoine in Turnèbe's Komödie entspricht ganz dem Julien (Esb.) in einem Zuge: in der unbedingten, freiwilligen

Anhänglichkeit an seinen Herrn. Wie jener, unterscheidet er sich hierin von den meisten anderen Vertretern seines Standes, da diese in den Komödien jener Zeit sich gern über ihre Gebieter lustig zu machen pflegen und es gewöhnlich an Respekt und wirklicher Dienstfreudigkeit fehlen lassen.

Die Marion der „Esbahis" zeigt schon eine Charaktereigenschaft der Françoise, wenn sie wie diese den einen Verliebten (vgl. Josse und Eustache) beschwindelt und gleichzeitig dem anderen zu seinem Ziele verhilft, — um sich von beiden reiche Belohnungen zusichern zu lassen.

Die „Celestina" scheint dem Turnèbe sicher einige Züge geliefert zu haben. Dass die Aufzählung der Schminken und anderer Schönheitsmittel, die Turnèbe Cont. II, 2 gibt, sich auch in der „Celestina" (Akt I), ausserdem freilich auch in einem Stücke von Du Bellay findet, bemerkt Fournier p. 105. Ausserdem fiel mir beim Vergleich Folgendes auf. (Ich benutzte die französische Cel.-Übersetzung von G. de Lavigne, 1843).

Cel. Akt VI: Calixte lobt Mélibée, weil sie es nicht nötig hat, von Schönheitsmitteln Gebrauch zu machen; vgl. Eustache's Worte Cont. II, 2. — Célestine macht (Akt VI) ihren Bericht so, dass der verliebte Calixte anfänglich in Schrecken gerät, und gibt ihm erst dann die willkommene Nachricht. Mit derselben Schlauheit und Ausführlichkeit der Rede geht Françoise, Cont. II, 7, vor. — Célestine sucht (Akt XI) dem Calixte Mut zu machen. Vgl. Cont. II, 7. — Cel. Akt XII sagt sich das Liebespaar gegenseitig Schmeicheleien durch die Tür vor des Mädchens väterlichem Hause. Vgl. Cont. V, 3. — Der Centurion der Cél., ein Lump und Maulheld, steht tiefer als Rodomont. Aber er rühmt (Akt XVIII) seinen Degen wie dieser als ein altes Erbstück und erzählt, dass er einmal jemanden mit Stockschlägen getötet habe, um diesem seinem Degen Ruhe zu gönnen, ähnlich wie Rodomont (Cont IV, 2) behauptet, dass er minderwertige Gegner nur mit dem Stock anstatt mit dem Degen zuzurichten pflege. — Nicht nur der Charakter der Celestina ist von Turnèbe übernommen worden, sondern auch der der Geneviefve ist dem der Mélibée, die ebenso innerlich unschuldig ist, sehr wohl zu vergleichen.

Nach alledem kann die Person der Françoise unmittelbar

auf die Person der Celestina, und nicht erst auf italienische Vermittlung, zurückgehen.

Endlich ist noch zu erwähnen, dass die „Contens“ gewisse Anklänge an die „Corrivaus“ des Jean de la T. aufweisen. Erstens haben sie überhaupt eine Rolle gemeinsam, die ich sonst in keiner Komödie jener Zeit vorgefunden habe: die Rolle der Mutter. Ferner hat der Streit und die schliessliche Versöhnung zwischen Louyse und Girard ein Seitenstück in den „Corrivaus“, wo jene Personen durch Jacqueline und einen anderen Gerard vertreten werden. Besonders entsprechen sich dabei die Szenen Cont IV, 4 und Corr. IV, 3.

Les Neapolitaines

comédie françoise de François d'Amboise,
fort faccecieuse, sur le subject d'une histoire d'un Parisien, un Espagnol et un Italien.

Über den Verfasser vgl. Fournier „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle“, Notice, p. 132.

2.

Die älteste Ausgabe ist von 1584. — Die Komödie ist zu lesen bei Fournier, „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle“ und in Viollet le Duc's „Ancien théâtre“, t. VII.

3.

Die Zeit der Entstehung ist unsicher. De Mouhy gibt das Jahr 1584 als Jahr einer Aufführung an. Der Préface zufolge (vgl. 4) ist aber die Komödie schon lange vor 1584 verfasst worden, als D'Amboise noch „en la primevère de son adolescence“ war. Des Dichters Geburtsjahr habe ich nirgends angegeben gefunden. Das Jahr seines Todes setzt man gegen 1620 an; ferner wissen wir, dass er (vgl. Fournier) 1568 „régent de seconde à ce même collège de Navarre où il avait été élevé“ gewesen ist. So kann man denn vielleicht vermuten, dass er gegen 1545 geboren war. Wenn die in der Préface gegebene Versicherung richtig ist, müsste man also die Entstehung der „Neapolitaines“ gegen 1565 ansetzen. Die zeitlichen Anspielungen geben leider auch keinen sicheren Anhalt (vgl. 10).

4.

Den „Neapolitaines“ ist eine Vorrede gegeben, die an einen hohen Gönner gerichtet ist und in welcher D'Amboise sich das mehrfach von ihm gebrauchte Pseudonym (vgl. Fournier) „Thierri de Timofile, gentilhomme picard“ beilegt und von dem Dichter der „Neapolitanerinnen“ in dritter Person redet. Der Dichter, so heisst es, bekleidet jetzt hohe, ernste Ämter und hat sich zu der Herausgabe seines Jugendwerkes gar nicht bewegen lassen wollen. Seine Freunde haben es ihm heimlich entwendet und dem Druck übergeben. Aus jenem Widerstreben erklärt Fournier die Annahme des Pseudonyms. Dieses freilich benutzt nun D'Amboise, um sein eigenes Lob — angeblich ja aus dem Munde eines Freundes — erklingen zu lassen. Letzteres scheint mir der einzige Grund dafür zu sein, dass der Dichter die Vorrede einem anderen in den Mund legt. Dass er seine Verfasserschaft nicht überhaupt gänzlich verbirgt, geht aus dem Titel hervor, wo sein Name ja genannt ist. Nur auf die Vorrede, nicht auf das Stück selbst, bezieht sich jene Namensverschleierung. Dass D'Amboise sich nicht scheut, sich unter Benutzung eines solchen Kniffes selbst zu rühmen, passt übrigens recht gut zu seinem Charakter: er war eitel und stellte sein Licht nicht unter den Scheffel, daher er in seiner Karriere wohl vorwärts zu kommen wusste.

Aus dem Inhalt der Préface ist Folgendes zu erwähnen: Der Autor, so wird gesagt, hat gar nicht daran gedacht, diese Komödie einstmals im Druck erscheinen zu lassen, als er sie unter anderen Werken in früher Jugend verfasste und zum unbeschreiblichen Ergötzen der Zuhörer aufführen liess. Seine Freunde aber wollen sie der Vergessenheit entreissen und haben sie daher dem Druck übergeben. Sie soll zeigen, dass Frankreich, wie schon seit langem in Bezug auf gelehrte Tragödien, so nunmehr auch in der Komödie dem Nachbarlande Italien den Rang abgelaufen hat. Es folgt eine Aufzählung der Vorzüge, welche die „Neapolitaines“ in jeder Beziehung haben sollen.

Ein „Prologue ou Avant-jeu“ hat den Zweck, dem Zuhörer die Aufführung interessant und pikant zu machen. Die „Neapolitaines“, wird dort behauptet, beruhten als eine Ausnahme unter den Komödien, nicht auf blosser Erfindung, sondern

sie seien auf einem wirklichen Geschehnis aufgebaut, das gewiss manchem Hörer bekannt wäre. Der Vater des jungen Parisers, der eine der Hauptrollen hat, führe einen Laden in der rue Sainct-Denis in der Nähe einer gewissen Kirche. Geheimnisvoll und neugierde-erweckend wird auch von dem Verfasser gesprochen, der ein hochgelehrter Mann und in hohen Ämtern sei, und dessen Name daher (hier im Prolog) verschwiegen werde.

Der Prolog ist offenbar, ebenso wie die Vorrede, erst 1581 verfasst; das beweist die Wendung: l'auteur, personnage de grandes lettres, pour l'aage qu'il a, duquel, parce qu'il est depuis monté en dignité, je tairay à present le nom".

5.

Die Form ist die Prosa.

Einteilung: Das Stück zerfällt in 5 Akte von 4—13 Szenen.

In sprachlicher Hinsicht ist hervorzuheben, dass hin und wieder von spanischen Brocken Gebrauch gemacht wird vgl. I, 3, 4; III, 6, 7; V, 9.

6.

Schauplatz: Eine Pariser Strasse.

7.

Personnages.

Le seigneur Augustin, jeune marchant parisien.
Beta, servante de madame Angelique.
Dom Dieghos, gentilhomme espagnol.
Maistre Gaster, extravagant escornifleur.
Sire Ambroise, marchant de Paris.
Julien, son facteur.
Loys, serviteur d'Augustin.
Le sieur Camille, escholier neapolitain.
Madame Angelique, veufve neapolitaine.
Corneille, fille de chambre.
Marc-Aurèle, lapidaire.
L'Hostelier de l'Escu de France.
Louppes, messager.

Hinzuzufügen ist hier noch

Virginie, junge Neapolitanerin.

Zu der Bezeichnung des Gaster als „extravagant" gibt Fournier (p. 134, Anm. 1) die Erklärung, dass dieses Wort in dem Sinne von ‚oisif' oder ‚paresseux' zu verstehen ist.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Der junge sieur Augustin erzählt uns, dass die Liebe zu einer schönen Witwe ihm keine Ruhe lässt.

Szene 2. Beta, das Dienstmädchen dieser Dame, kommt zu seiner Freude des Wegs. Augustin bittet sie um Hilfe und Rat in wichtiger Angelegenheit und kommt bald damit heraus, dass er seine Liebe zu Angelique meint. Beta hält ihm entgegen, dass jene das Andenken ihres verstorbenen Gatten, des seigneur Alphonse de Grifono, noch treu bewahre. Sie verspricht jedoch, ihr Möglichstes zu tun. Augustin ist deshalb ganz von Dankbarkeit gegen Beta erfüllt.

Szene 3. Dom Dieghos und Maistre Gaster. Dieghos hatte, wie wir erfahren, diesen seinen Kumpan mit einem Geschenk zu Angelique geschickt. Gaster erzählt nun von der äusserst günstigen Aufnahme, welche jenes bei der Dame gefunden habe. Darauf rühmt sich der Spanier der Beliebtheit, die er bei den Damen geniesse und deren er auch früher schon, als er noch in Neapel war, sich stets erfreut habe. Gaster nimmt die Gelegenheit wahr, ihm eine Menge plumper Schmeicheleien zu sagen und fährt hiermit auch fort, als Dieghos nunmehr den zweiten unter seinen Hauptvorzügen, die Kampfestüchtigkeit, zu preisen beginnt. Endlich gibt der Spanier ihm einen neuen Auftrag und verabschiedet sich dann von seinem Günstling.

Szene 4. Der zurückbleibende Gaster erzählt uns, dass sein Gewerbe das des Schmarotzers ist und dass er augenblicklich dem Spanier, der sonst sehr knauserig ist, sein Geld aus der Tasche zu ziehen weiss. Er ist mit seiner Tätigkeit sehr zufrieden und meint, in ihr den Stein der Weisen gefunden zu haben.

Akt II.

Szene 1. Gaster trifft Beta auf der Strasse. Er sagt dem schon etwas ältlichen Mädchen Schmeicheleien wegen ihrer jugendlichen Anmut, wird aber mit kurzen Worten abgefertigt. Er fragt sodann, seinem Auftrage gemäss, ob sein Gönner der Angelique einen Besuch abstatten dürfe. Beta entgegnet, ihre

Herrin sei heute verhindert, Besuch zu empfangen, und der Spanier solle sich auf den nächsten Tag vertrösten.

Szene 2. Gaster freut sich, dass er Beta schon unterwegs getroffen und dadurch Zeit gespart hat. Er will deshalb zum Kuchenbäcker gehen und sich einmal tüchtig „satt essen".

Szene 3. Augustin hat zufällig den Schluss des Gesprächs zwischen Gaster und Beta angehört und macht Beta gegenüber in erregten Worten seiner Eifersucht Luft. Jene klärt ihn dahin auf, dass ihre Herrin in Wirklichkeit den Spanier gar nicht leiden möge und nicht dessen, sondern vielmehr seinen, Augustin's, Besuch erwarte; und zwar solle er augenblicklich kommen.

Szene 4. Augustin philosophiert über die wechselnden Geschicke, denen der Verliebte unterworfen ist. Dann geht er, die Geliebte aufzusuchen.

Szene 5. Sire Ambroise, Augustin's Vater, spricht mit seinem obersten Angestellten, dem Julien, über seinen Sohn. Er hat, so setzt er auseinander, diesem die beste Erziehung angedeihen lassen, er hat ihn sogar aufs collège geschickt. Danach hat er ihn in sein Geschäft hineingezogen. Neuerdings nun erweist sich der junge Mann höchst undankbar: Anstatt dem alten Vater die Arbeit abzunehmen, führt er ein müssiges und verschwenderisches Leben. Julien macht den Alten darauf aufmerksam, dass Augustin, einem Gerücht zufolge, eine Neapolitanerin verehrt. Ambroise ist sehr erzürnt, derartiges zu hören.

Szene 6. Es kommt Loys, Augustin's Diener, der schon die Stimmung des Sire Ambroise wahrgenommen und auch seinen Namen hat nennen hören. Er ist also zu seiner Genugtuung nicht unvorbereitet, falls ihm Unannehmlichkeiten bevorstehen.

Szene 7. Ambroise sucht den Loys über seinen Sohn auszuforschen. Der Diener lässt sich nicht verblüffen und hat Ausreden bei der Hand. Da aber wird der alte Kaufmann sehr böse, sodass Loys in Angst gerät und zugibt, dass Augustin mit einer Neapolitanerin Verkehr hat. Er behauptet freilich, mit diesem Umgang verfolge jener nur den löblichen Zweck, die italienische Sprache zu erlernen, die er als Kaufmann gut wird verwenden können. — Ambroise weiss sich auf alle Fälle einen Rat: er

will seinem Sohne fortan nur soviel Geld zuwenden, als er unbedingt nötig hat. Nach dieser Erklärung geht er mit Julien wieder davon.

Szene 8. Gleich darauf kommt Augustin freudestrahlend von seinem Besuche bei Angelique zurück. Diese, erzählt er, liebt ihn ausserordentlich und hat ihn endlich erhört. Sie hat ihm freilich gestanden, dass sie auch schon dem Spanier hat Erhörung schenken müssen. Aber hierzu hat sie nur die Furcht, nicht Liebe, getrieben: jener hat nämlich in Neapel einflussreiche Verwandte, und wenn sie später einmal mit ihrer Tochter nach Neapel zurückkehren will, so wird er ihnen, besonders auch ihrem Kinde, viel Schaden zufügen können. — Loys berichtet nun seinem Herrn, dass sein Vater ihn künftig sehr knapp zu halten gedenkt. Zugleich aber empfiehlt er ihm, sich von dem jungen Neapolitaner Camille Geld zu leihen, welcher das ‚collège des Lombards' besucht und ein guter Bekannter Augustin's ist. Letzterer schickt also seinen Diener zu Camille.

Akt III.

Szene 1. Augustin wartet auf Loys; er ist jetzt voller Sorgen und Zweifel.

Szene 2. Der mit Ungeduld erwartete Loys kommt zurück, und zwar mit günstigem Bescheid: Camille will Augustin's Bitte erfüllen, und zwar will er diesen deshalb selbst aufsuchen. Loys bekommt sogleich wieder einen neuen Auftrag; er wird zu Angelique geschickt, um zu fragen, ob ihr Augustin's Besuch am Nachmittage recht wäre.

Szene 3. Gaster berichtet dem Dieghos, dass Angelique seinen Besuch nicht annehmen kann. Dann begibt er sich mit ihm zum Essen.

Szene 4. Loys kommt erfolgreich von seinem Wege zurück und freut sich, dass ihm heute alles geglückt ist.

Szene 5. Augustin tritt wieder auf, und zwar in Camille's Begleitung. Loys teilt seinem Herrn mit, dass Angelique bereit ist, ihn zu empfangen. Augustin geht also sogleich zu ihr hin, und zwar nimmt er seinen Freund Camille mit, um ihn ihr als Landsmann vorzustellen.

Szene 6. Dieghos kommt mit Gaster vom Essen und

beschliesst, sich mit diesem zusammen zu Angelique zu begeben. Da sehen sie einen jungen Mann — es ist Camille — aus dem Hause der Frau hinausstürmen, was sie natürlich mit Verwunderung erfüllt. Angelique empfängt den Spanier voller Aufregung und macht ihm weis, dass jener Davoneilende soeben einen andern jungen Mann bis in ihr Haus verfolgt habe, wo der Fliehende Rettung gesucht habe. Dieser letztere ist Augustin, welcher sich nun gleichfalls aus dem Staube macht.

Szene 7. Darauf teilt Angelique dem Dieghos in liebenswürdiger Weise mit, dass sie keine Zeit für ihn habe. Sie ruft ihre Tochter Virginie herbei, und auch diese erklärt, sie sei beschäftigt. Dieghos und Gaster ziehen also wieder ab.

Szene 8. Angelique und Virginie wechseln noch einige Worte. Dann geht Angelique ins Haus zurück.

Szene 9. Virginie erzählt uns, was alles sie ein unfreundliches Geschick hat erleben lassen. Ihr Vater, seigneur Alfonse, hat aus Neapel fliehen müssen, weil er zu jener unglücklichen Liga hielt, welche gegen die spanische Herrschaft dort angezettelt wurde. Er hat sich nach Paris gewandt und ist, was das schlimmste für Virginie war, hier vor einem Jahre gestorben. Ihre Mutter, so erzählt sie, ist bereits vor ihm aus dem Leben geschieden. Angelique ist nicht ihre richtige Mutter, sondern vertritt nur seit deren Tode Mutterstelle an dem Mädchen. Virginie's ganze Hoffnung steht nun dahin, dass sie einstmals in die Heimat zurückkehren, ihr rechtmässiges Erbe erlangen und von einem vornehmen Manne als Gattin heimgeführt werden möchte.

Szene 10. Camille löst Virginie ab und erklärt, dass er sich bei der kürzlich erfolgten Begegnung in Virginie heftig verliebt habe.

Szene 11. Augustin nähert sich ihm und zieht ihn in ein Gespräch. Camille gedenkt seinem Freunde ein ungestörteres Beisammensein mit Angelique zu ermöglichen, und zwar in den Gärten von Sainct-Germain.

Szene 12. Gaster allein. Er durchschaut die List der Angelique, welche ja dem Spanier ein Märchen aufgebunden hat. Er erzählt, dass dieser gegenwärtig in Damengesellschaft mit

seiner Unterhaltungsgabe zu glänzen sucht. Er selbst will währenddessen einige andere Gönner aufsuchen, die er sich gleichzeitig warm hält.

Szene 13. Camille im Selbstgespräch. „J'ay fait d'une pierre deux coups" sagt er erfreut und setzt uns auseinander, warum. Er hat erstens seinem Freunde zu einem ungestörten Rendezvous mit Angelique verholfen und zweitens zugleich erreicht, dass Virginie ohne Aufsicht ihrer Mutter, nur mit einer jungen Zofe zusammen, zu Hause ist. Er will nun Virginie einen Besuch abstatten, da, wie er sagt, das Feuer seiner Liebe ihn sonst zu verzehren droht.

Akt IV.

Szene 1. Corneille, die Zofe der Virginie, ergeht sich in heftigen Klagen und Selbstvorwürfen. Sie hat sich von Camille weismachen lassen, sie müsse in Angelique's Auftrag Wege besorgen, und hat sich unterwegs noch durch die Spässe von einigen Freunden Camille's aufhalten lassen. Unterdessen nun ist das Schreckliche geschehen: Camille hat Virginie Gewalt angetan, und diese ist in höchster Verzweiflung.

Szene 2. Angelique kommt mit Augustin und Beta nach Haus. Corneille eröffnet ihnen allmählich, welches Unheil Virginie betroffen hat. Angelique ist natürlich sehr unglücklich darüber; Augustin will es anfangs gar nicht glauben, dann aber sagt er ihr zum Trost, dass durch eine Heirat zwischen Camille und Virginie noch alles ein gutes Ende nehmen könne.

Szene 3. Augustin allein. Er ist durch den Streich seines Freundes, den er ja in Angelique's Haus eingeführt hat, arg blossgestellt worden, wenn auch Angelique in ihrer grossen Liebe es ihn nicht sehr entgelten lässt. Er will Camille aufsuchen.

Szene 4. Loys erzählt, dass, während sein Herr sich in den Gärten amüsiert hat, auch er sein Vergnügen gefunden habe.

Akt V.

Szene 1. Marc-Aurèle, ein weitgereister Edelschmied aus Neapel, singt das Lob der prächtigen, unvergleichlichen Stadt Paris.

Szene 2 und Sz. 3. Sein Wirt, der Inhaber des „Escu de France“, erzählt ihm, dass ein Landsmann von ihm, ein junger neapolitanischer Edelmann, auf der Universität studiert.

Szene 4. Dann zeigt der Wirt seinem Gaste die Gebäude der collèges, deren Menge jenen in Staunen versetzt. Vor dem ‚collège des Lombards‘, das ja Camille besucht, bleiben sie stehen.

Szene 5. Der Wirt ruft zu Camille's Fenster hinauf, und bald kommt dieser zum Vorschein. Es beginnt ein Gespräch zwischen den beiden Landsleuten, welche, wie sich herausstellt, sich schon von früher her kennen. Marc-Aurèle erzählt dem jungen Manne einiges aus der Heimat: dass es dessen Verwandten gut gehe. und dass in Neapel der Friede wieder hergestellt sei. Darauf kommen sie auf die Neapolitanerinnen Angelique und Virginie zu sprechen. Marc-Aurèle weiss über sie wohl Bescheid, und so erfährt Camille, dass Virginie aus vornehmer Familie stammt und Angelique nur ihre Pflegemutter ist. Marc-Aurèle ab.

Szene 6. Augustin hat dieses Gespräch auch mit angehört. Es freut ihn ungemein, dass Virginie von vornehmer Geburt ist, also für den aus sehr angesehener Familie stammenden Camille kein Hinderungsgrund für eine Heirat mit ihr vorliegt. Camille selbst ist nicht minder froh darüber. Merkwürdig trifft es sich, dass gerade er durch seine Verwandtschaft Aussicht auf dieselben Güter hat, die von Rechts wegen der Virginie als ihr Erbe zukommen. — Die beiden Freunde eilen nun, die Neapolitanerinnen aufzusuchen.

Szene 7. Loys bleibt zurück und wartet auf Marc-Aurèle, den er gleichfalls zu den Damen hinführen soll.

Szene 8. Marc-Aurèle kommt, und Loys geht mit ihm davon. — Beta zeigt sich einen Augenblick auf der Bühne; sie ist in grosser Eile, da sie dem Spanier etwas von Angelique bestellen soll.

Szene 9. Gaster hat von dem Feste gehört, das in Angelique's Hause stattfinden soll; es handelt sich um die bevorstehende Verlobung zwischen Virginie und Camille. Er muss nun zusehen, wie er den Dieghos beschwichtigen kann.

Szene 10. Letzterer kommt fluchend herbei. Beta hat ihm soeben bestellt, dass Angelique ihn fürderhin nicht mehr

zu sehen wünscht. Er gebärdet sich noch sehr zornig, als er plötzlich durch ein unvorhergesehenes Ereignis in Anspruch genommen und sein Ärger in Freude verwandelt wird: Es kommt nämlich ein Spanier, Louppes mit Namen, der ihm eine höchst angenehme Botschaft von seinem Vater aus Neapel bringt. Danach darf Dieghos, der eines Totschlags wegen von dort verbannt war, jetzt unbehindert in jene seine Heimat zurückkehren; ausserdem soll er eine schöne Dame, die er früher erfolglos verehrt hat, zur Frau bekommen. Er ist kreuzvergnügt, alles das zu hören, und beschliesst, gleich am nächsten Tage abzureisen. Er geht in bester Stimmung davon.

Szene 11. Gaster macht sich klar, dass er sich nun an andere „vaches à laict" halten müsse.

Szene 12. Beta erzählt uns, dass die Hochzeit zwischen Camille und Virginie schon vorbereitet wird und dass das junge Paar in nächster Zeit schon nach Neapel abreisen will. Angelique dagegen wird dem Augustin zuliebe in Paris bleiben; desgleichen wird Beta Paris nicht verlassen. Letztere meint, als Gaster ihr nun von des Spaniers bevorstehender Abreise erzählt, dass Augustin und Angelique sich nicht eben darüber grämen würden. Beta begibt sich schliesslich mit Gaster zum Festschmause, und der Schmarotzer spricht die Abschiedsworte an das Publikum, mit der Aufforderung schliessend: „Demenez les mains, et moy les dents".

9.

Der literarische Wert.

Rigal (in Petit de Julleville's „Histoire de la littérature", III, 310) sagt, nachdem er die in der Tat ganz auffallende Minderwertigkeit der „Neapolitaines" im Vergleich zu den „Contens" festgestellt hat: „Un style sain et pur, mais où la vivacité et l'entrain sont rares; une intrigue touffue, mais plus romanesque que plaisante, avec des scènes qui confinent à la comédie larmoyante, peu d'étude des mœurs et des caractères, voilà ce qu'on trouve dans la dernière de nos comédies en prose. Le personnage le plus intéressant en est le gentilhomme don Dieghos, caricature de la morgue, de la galanterie et de la gueuserie espagnoles, pendant curieux de la caricature italienne

de Grévin, Panthaleone". — Mit den Szenen, die sich der comédie larmoyante nähern, sind wohl besonders die Szenen IV, 1, 2, V, 6 gemeint. Vergebens sucht D'Amboise seiner Komödie mit solchen Phrasen tieferen Gehalt zu verleihen. Zwar hat er auch mehr als die übrigen französischen Lustspieldichter vor ihm unanständige Ausdrücke vermieden, aber die Handlung selbst ist sittenlos genug und dazu nicht einmal äusserlich spannend oder amüsant geschildert. Von Komik ist herzlich wenig zu spüren. Trotz gewandter Sprache macht das ganze Stück in Aufbau und Darstellung einen ziemlich groben, kunstlosen Eindruck. An dem Lobe, das in der Préface gegeben wird, ist also wenig Wahres. Es stimmt nur in Bezug auf das äusserst „reine und korrekte" Französisch, in dem die „Neapolitaines" nach D'Amboise geschrieben sein sollen. Wenn von diesem gesagt wird, die Komödie habe nichts „qui ne soit bien digne de venir devant les yeux les plus chastes et modestes", so meint er offenbar die Ausdrucksweise, hat aber nur in Hinsicht auf diese, nicht bezüglich der Handlung, recht. Von einer „gentillesse de l'invention", von „le bel ordre, la diversité du subject" und was sonst noch gerühmt wird, kann bei den „Neapolitaines" nicht viel die Rede sein.

10.

Die historischen Anspielungen stimmen gar nicht recht zueinander.

III, 9 erzählt Virginie: „Alfonse, mon père, s'oublia tant que d'entrer en celle ligue seditieuse pour laquelle il a esté banny de Naples". Fournier gibt (p. 153. Anm.) hierzu die Erklärung: „Il s'agit de la ligue faite, en 1555, entre le pape Paul IV., Henri II. et les Guises, pour enlever Naples à l'Espagne". Nun ist nach V, 5 jener Alfonse vor etwas mehr als einem Jahre aus Neapel entflohen; die Gegenwart des Stückes würde hiernach in das Jahr 1556, oder doch wohl nicht viel später, fallen.

Andrerseits enthält Szene III, 8 eine Anspielung, die ganz im Widerspruche hierzu steht. Es ist dort von der „bande des Jaloux" die Rede, „qui représente aujourd'huy une très belle comédie . . . . la ‚Finta Moole de Lucilla'". Nach Fournier handelt es sich um „Les comédiens d'Italie, ‚Gli Gelosi' (les

jaloux de plaire), que Henri III. avait amenés avec lui à Paris, après les avoir eus à ses gages aux états de Blois, depuis le 15 novembre 1576 jusqu'au 1er mars suivant . . .".

Als ein vollkommener Anachronismus erscheint aber, falls Fournier recht hat, folgende Stelle aus I, 3, wo Dieghos zu Gaster sagt: „O! si tu sçavois en quelle estime m'avoit le marquis." Sie bezieht sich auf die Zeit, wo Dieghos noch in Neapel weilte, und Fournier meint, dass der berühmte Marquis von Pescara unter jenem marquis zu verstehen sei. Da letzterer aber bereits 1525 gestorben ist, und da Dieghos als ein Mann in jüngeren Jahren, allerhöchstens als ein Dreissiger, zu denken ist, so würde hier auf jeden Fall ein sonderbarer Anachronismus vorliegen. Sollte unter „le marquis" ein anderer spanischer marchese gemeint sein, der lange Zeit nach Pescara einmal in Spaniens Namen Neapel regiert hat?

11.

Zur Quellenfrage.

Was das Quellenverhältnis betrifft, so gibt Fournier in seiner Vorbemerkung Folgendes über unsere Komödie an: „Bayle nous la donne comme ‚la traduction d'une comédie italienne', mais sans dire laquelle. Nous l'avons cherchée, et ne l'avons pas découverte. Il nous semble toutefois que Bayle a raison, et que si la pièce n'est pas une traduction textuelle, comme la plupart de celles de Larivey, elle doit être au moins une imitation assez peu déguisée de la comédie qui nous échappe, et qui se retrouvera quelque jour. François d'Amboise y aura, suivant la méthode de Larivey, fait quelques changements de personnages, par élimination ou même par addition. Le type de Gaster me semble par exemple une interpolation de son fait. L'ancien régent du collège de Navarre se sera souvenu du Gnathon de l'‚Eunuque' de Térence, et d'après ce parasite, il aura créé son ‚escornifleur'."

Fournier's Vermutung bezüglich der italienischen Quelle mag vielleicht das Richtige treffen. Warum dann aber D'Amboise gerade den Typus des Gaster unabhängig von dieser italienischen Quelle geschaffen haben sollte, ist nicht einzusehen. Schon in den „Suppositi" des Ariost kommt eine sehr ähnliche Figur (der Pasifilo) vor.

Wenn Fournier sagt: „l'ancien régent du collège de Navarre se sera souvenu“ etc., so stimmt dies nicht, falls D'Amboise, wie in der Vorrede versichert wird, sein Stück in ganz jungen Jahren verfasst hat.

Wie dem auch sei, es ist zweierlei möglich: Entweder hat D'Amboise die „Neapolitanerinnen“ nach italienischer Quelle geschrieben, oder aber er hat — ich werde zeigen, dass dies möglich ist — sie direkt dem Terenz nachgeahmt. Wenn wir der Angabe Bayle's trauen dürfen, ist das erstere der Fall; dann müsste das italienische Stück selbst eine Nachahmung des Terenz' schen „Eunuchus“ gewesen sein. Jedenfalls hat ein Vergleich der „Neapolitaines“ mit dem „Eunuchus“ folgendes Ergebnis:

Es ist nicht allein die Rolle des Gaster, die mit der des Gnatho Ähnlichkeit hat, sondern auch, was die anderen Personen betrifft, stimmen beide Stücke in vielen Zügen und Einzelheiten überein, und die Handlung ist zum grossen Teil dieselbe. In der letzten Hälfte der Handlung, z. T. auch schon in der ersten, steckt bei beiden Komödien derselbe Kern. Ich zähle nun die Übereinstimmungen einzeln auf:

Gaster ist genau derselbe Charakter wie Gnatho: Schmarotzer, Fresser und Schmeichler. Sein Monolog (Neap. I, 4) ist dem des Gnatho (Eun. II, 2) vergleichbar. Wie dieser schildert er in selbstgefälligen Worten seine Kunst, worin sie besteht und wie lohnend sie ist. So erzählt Gaster, die Leute wunderten sich, ihn „si bien nourry et si bien en ordre“ zu sehen; ebenso rühmt sich Gnatho: „Quí color, nitór, vestitus, quáe habitudo est córporis!“

Auffallende Ähnlichkeit haben in den angegebenen Monologen folgende Stellen. Gaster: „Tous les gens de mestier, comme tailleurs, cordonniers, pasticiers, taverniers, rotisseurs, drappiers et autres marchans, qui par mon moyen gagnent avecques luy (= Dieghos), me saluent, me font honneur, me viennent au devant comme si j'estois quelque grand seigneur“.

Und Gnatho (vv. 25 ff.):

„Concúrrunt laeti mihi óbviam cuppédinarii ómnes:
Cetarii, lanii, coqui, fartóres, piscatóres,
Quibus ét re salva et pérdita profúeram et prosum sáepe.
Salútant, ad cenám vocant, advéntum gratulántur.“

Wie Gaster (Neap. V, 11, 12) sich zum Schluss bei den ehemaligen Feinden seines Gönners einschmeichelt, so auch Gnatho. —

Ferner hat der Spanier Dieghos grosse Ähnlichkeit mit dem Thraso des „Eunuchus". Genau dieselbe Eitelkeit und Verliebtheit, genau dasselbe Eigenlob. Die Stelle, wo Dieghos (Neap. I, 3) so stolz nach seinem „Gefolge" ruft, erinnert an den Aufzug des Thraso und seines „Heeres" Eun. IV, 8. Das Verhältnis zwischen Dieghos und Gaster entspricht ganz dem Verhältnis des Gnatho zu Thraso (vgl. Eun. III, 1). Gaster stimmt genau so bereitwillig dem Gönner bei wie jener; jeder von beiden lügt ihm auch vor, dass er von der Angebeteten geliebt werde, und macht sich im Grunde über ihn lustig. Die Gespräche Neap. I, 3 und Eun. III, 1 entsprechen sich z. T. sogar in Einzelheiten:

Gaster wird von Dieghos nach dem Eindruck befragt, den sein Geschenk auf Angelique gemacht hat, und entgegnet: „Je ne vous sçaurais dire le grand contentement qu'elle en a, et non pas tant pour la valeur, encore qu'il soit beau et de grand prix, comme de ce qu'il est venu de vous . . . ." Und ebenso heisst es im „Eunuchus":

Thraso: „Ain tu, laétast?

Gnatho: „Non tam ipsó quidem — Donó, quam abs te datum ésse . . . ."

Ausserdem sagt Dieghos: „. . . c'est un don de nature, que je ne feis jamais chose qui ne fut agreable à tout le monde . . . ." Darauf Gaster: „Il y a longtemps que je m'en suis apperceu . . . ." — Analog im „Eunuchus":

Thraso: „Est istúc datum — Profécto, ut grata míhi sint, quae facio ómnia".

Worauf Gnatho: „Advórti hercle animum".

Wie Thraso sich der Gunst des Königs rühmt, so prahlt Dieghos mit der Gunst des marquis. — Dieghos erzählt eine Geschichte, wie er einen Maulhelden abgefertigt habe. Dasselbe erzählt Thraso von sich. Gaster muss diese Geschichte nicht zum ersten Male anhören; ebenso Gnatho. —

Augustin ist wie sein Pendant Phaedria der Sohn eines Bürgers der Stadt und macht wie jener hinter dem Rücken und

zum Verdruss seines Vaters grosse Ausgaben für seine Geliebte (vgl. Neap. II, 5 und Eun. V, 6).

Angelique gleicht im Charakter sehr der Thaïs; sie führt wie diese einen nicht einwandsfreien Lebenswandel, weil äusserer Zwang, z. T. Armut, sie dazu treibt (siehe Neap. II, 8). Sie ist, wie jene, fremd und ohne Schutz in der Stadt, wo sie sich aufhält. Wie Thaïs (vgl. Eun. I, 2. vv. 39 40) mit einem fremden Handelsherrn, der ihr Liebhaber war, nach Athen gekommen ist, so ist auch Angelique auf ganz ähnliche Weise nach Paris gelangt (Neap. V, 5). Wie Thaïs für die jugendliche, verwaiste Pamphila sorgt und sogar einem neuen Liebhaber, dem Thraso, grösstenteils nur der Pamphila wegen Gehör schenkt (Eun. I, 2), so sorgt Angelique für die verwaiste Virginie und erhört den Dieghos z. T. nur ihretwegen (Neap. II, 8). Virginie bedeutet für Angelique ein von ihrem verstorbenen Gönner hinterlassenes Vermächtnis; so ist auch Pamphila der Thaïs von ihrem ehemaligen Geliebten anvertraut worden.

Augustin ist in Angelique gerade so arg verliebt wie Phaedria in Thaïs; beide sind jünger als die Freundin ihres Herzens. Augustin's Eifersucht (Neap. II, 3) auf den vermeintlich vorgezogenen Dieghos hat ihr Seitenstück in Phaedria's Eifersucht auf Thraso (Eun. I, 1, 2). Augustin hört dann gerade wie jener, dass die Geliebte nur ihm gewogen ist, und ist ebenfalls, wie Phaedria, damit zufrieden, dass sie dem anderen Verehrer aus wichtigen Ursachen ihre Gunst geschenkt hat.

Die Handlung von Neap. III, 10 bis Schluss des letzten Aktes entspricht ganz dem zweiten Teile des „Eunuchus". Camille ist ein ebenso heissblütiger Mensch wie der Terenz'sche Chaerea, und er verliebt sich ebenso rasch wie dieser. Sein Monolog Neap. III, 10 ist den begeisterten Reden des verliebten Chaerea, Eun. II, 3, zu vergleichen, und auch eine Einzelheit findet sich daraus ähnlich wieder: Wie Camille auf den Störenfried (Dieghos) schilt, der ihm den Anblick der Geliebten entzogen hat, so schimpft Chaerea auf den geschwätzigen Greis, der ihn aufgehalten und ihn das Mädchen hat aus den Augen verlieren lassen. — Wie Chaerea, so gelangt Camille durch List in das Haus der Geliebten und tut ihr hier, in Abwesenheit der Angelique, Gewalt an, wie jener in Abwesenheit der Thaïs. Wir hören von

Virginie, dass sie zerzaust ist und weint; ebenso von Pamphila. Die Dienerin Corneille, die in Virginie's Gesellschaft zurückgelassen worden ist, klagt und schilt wie die gleichermassen verantwortliche Pythias; vgl. Neap. IV, 1 und Eun. IV. 3. Eine Redewendung ist hier in beiden Fällen dieselbe: Corneille sagt Neap. IV, 1: „Si j'eusse sceu, quand il m'eust deu tuer, je luy eusse sauté au collet et luy eusse arraché les deux yeux du visage, le volleur qu'il est!" Ebenso Pythias Eun. IV, 3:

„. . . . Quí nunc si detúr mihi,
Ut ego únguibus facileílli in oculos ínvolem venéfico."

Dann eröffnet Corneille (IV, 2) der Angelique, was geschehen ist; gerade wie Eun. V, 1 Pythias, die ebenso geknickt ist und mit demselben Zögern der Thaïs gegenüber ihre Rede vorbringt. Augustin muss es sich zum Vorwurf machen lassen, dass er den Frevler ins Haus gebracht hat, so wie auch Phaedria (Eun. IV, 3) wegen des von ihm gesandten „Eunuchen" gescholten wird. — Augustin spricht seine Hoffnung aus, dass durch eine Heirat alles gut zu machen sein werde; dasselbe tut Phaedria. Augustin meint hierbei: „On a bien veu advenir de telles choses." Und Phaedria sagt:

„. . . . saepe ex húius modire quápiam
Maló principio mágna familiáritas
Conflátast." —

Wie es sich dann um die Abkunft der Pamphila handelt, so dreht es sich auch um die der Virginie. Wie Sophrona, die Amme, zur Bestätigung der vornehmen Abkunft der Pamphila beitragen soll (Eun. V, 2), so erweist Marc-Aurèle (V, 5) der Virginie dieselben Dienste. Camille (V, 6) ist hocherfreut über diese Feststellung; ebenso Chaerea (V, 8). Und die Verlobung zwischen Chaerea und Pamphila im „Eunuchus" entspricht der Hochzeit zwischen Camille und Virginie. — Thaïs bleibt die Geliebte des Phaedria, wie Angelique die des Augustin.

Die Übereinstimmungen zwischen dem „Eunuchus" und den „Neapolitaines" sind nicht zu verkennen. Falls D'Amboise direkt das Terenz'sche Stück verwertet hat, so hat er in der Hauptsache — ganz begreiflicherweise — das Eunuchengeschenk, und was damit zusammenhängt, ausgeschaltet und durch den Streich des

Camille ersetzt. Einige unwichtige Personen nur hätte er dann weggelassen und andere (so Julien, Marc-Aurèle) dafür hinzugefügt, die aber ebenfalls keine grossen Rollen haben. Die äussere Einkleidung, ebenso fast der ganze Text nebst vielen Einzelheiten, ist natürlich anders als im „Eunuchus". — Von einer italienischen Vorlage würde ganz Entsprechendes gelten.

—

Ein Zug aus Neap. V, 5 ist uns ähnlich schon in der „Reconnue" und den „Corrivaus" begegnet: Ein Muttermal dient dazu, um Virginie mit voller Sicherheit als Tochter eines vornehmen Mannes erkennen zu lassen.

Ferner hat der Monolog des Marc-Aurèle V, 1, wo die äussere Pracht der Weltstadt Paris gepriesen wird, schon in den „Corrivaus", IV, 2, ein Pendant. Einen Ansatz zu einer solchen Lobpreisung finden wir auch bereits im „Eugène", II, 2, und ferner weist Ch. Estienne's „Comedie du sacrifice" eine gleiche Schilderung auf (in Szene III, 1), nur dass hier Paris durch Modena vertreten ist.

Les Escoliers.

Comédie.

Verfasser: François Perrin.

Über ihn vgl. Fournier's „Théâtre frç. au XVI^{e} et au XVII^{e} siècle", Notice.

2.

Die „Escoliers" sind zum ersten Male 1589 zu Paris im Druck erschienen. Über das Zustandekommen dieser ersten Ausgabe vgl. unter 3 und 5. Von ihr ist kein erhaltenes Exemplar bekannt, dagegen besitzen wir eine Abschrift von ihr, die unter den Handschriften der Bibl. de la rue de Richelieu „dans un des portefeuilles de M. de Soleinne" aufbewahrt wird (vgl. Fournier). — Eine zweite Ausgabe erschien nach Perrin's (1606 erfolgtem) Tode. Von ihr ist nur ein Exemplar bekannt, das sich auf der Bibliothèque de l'Arsenal befindet. Wir kennen das Datum dieser Ausgabe nicht; das genannte Exemplar ist undatiert (Fournier).

Neuerdings ist Perrin's Komödie weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden, indem E. Fournier sie in seinem „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle" abgedruckt hat. Er hat beide erhaltenen Texte, sowohl die Abschrift wie den Druck — „qui se corrigent et se complètent" —, benutzt.

3.

Der Widmung nach (vgl. 4) hat Perrin die „Escoliers" wenigstens schon eine Reihe von Jahren früher verfasst, als sie (1589) im Druck erschienen. Da Perrin Geistlicher war, da wir keine Komödie weiter von ihm haben, und da er hauptsächlich Werke durchaus ernsten Inhaltes geschrieben hat (vgl. Fournier), so dürfen wir wohl annehmen, dass er die „Escoliers" in der ersten Zeit seiner schriftstellerischen Tätigkeit gedichtet hat. Nun ist eins seiner frühesten Erzeugnisse, eine Sammlung moralisch-religiöser Sonette mit dem Titel „Pourtraict de la vie humaine" etc., 1574 zum ersten Male im Druck herausgekommen. Nach allem lässt sich wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, dass die „Escoliers" um 1575 entstanden sind; vielleicht auch einige Jahre später oder früher, denn ein genauerer Anhalt fehlt. (Anspielungen an Zeitereignisse sind in den „Escoliers" auch nicht vorhanden.)

Perrin mag seine Komödie in Autun verfasst haben, wo die Handlung offenbar spielt, und wo er sein Leben verbracht und seine Tätigkeit entfaltet hat.

Was die Aufführung betrifft, so nennt De Mouhy eine solche von 1589, dem Jahre des ersten Druckes. Wenn das Stück in der Tat aufgeführt worden ist, so wird als Ort der Aufführung aus eben schon genannten Gründen Autun hauptsächlich anzusetzen sein.

4.

Die Dédicace ist gerichtet an einen Freund und Gönner „Monsieur Maistre Jacques Arthault, lieutenant particulier aux baillages d'Autun et de Montrejeus."

Perrin erklärt hier, dass er nur durch das Drängen des M. Arthault bewogen worden sei, seine Komödie zu veröffentlichen. Er habe sie aus einem Haufen unnützer alter Papiere heraussuchen müssen. Monsieur Maistre Odet de Montagu, Lieutenant

en la Chancellerie et vicg*) d'Autun, habe ihm einstmals das Sujet dazu gegeben. Den Wert des Stückes erklärt der Dichter, z T. wohl nur aus Bescheidenheit, für sehr gering.

Der Prolog ist nicht in demselben Sinne gehalten, da der Dichter hier mit Selbstbewusstsein und Nachdruck eigene Ansichten äussert. Jedoch bleibt Perrin damit in mässigen Grenzen, und er überhebt sich nicht derartig wie Jodelle und Grévin, Jean de la Taille und D'Amboise. Sein Prolog verkündet auch keine grossartige Reform des französischen Theaters; er bildet vielmehr ein interessantes Gegenstück zu den Prologen jener anderen Dichter. Keinem ausländischen Poeten entlehnt Perrin den Stoff zu seiner Komödie, sondern er zieht die „façon gauloise" vor. Darum verschmäht er auch den „style brave" und eine „forme du tout grave", denn der Stil müsse zum Gegenstand passen. Trotzdem, so sagt er, vergisst er keineswegs das, was einer guten Komödie dienlich ist.

5.

Form und Umfang: Die „Escoliers" sind in paarweis gereimten Achtsilbern, 1992 an der Zahl, geschrieben. Dazu kommt noch der Prolog mit 24 Achtsilblern. Die alternance ist durchgeführt.

Eingeteilt ist die Komödie in 5 Akte von 4 bis 8 Szenen.

In sprachlicher Beziehung ist Folgendes zu bemerken:

Akt IV, Sz. 4, redet der als Bauer verkleidete Sobrin eine Anzahl von Versen (16) in einem Patois. Etwas derartiges kommt in den übrigen von mir behandelten Komödien nicht vor, ist aber in den „Escoliers" sehr erklärlich, da diese in einer kleinen Provinzstadt, fern von Paris, entstanden sind, und da ja Perrin sich auch befleissigt, eine echt französich-volkstümliche Komödie zu schreiben (vgl. den Prolog). Fournier weiss über jenen Dialekt (p. 182) Folgendes anzugeben, was er der Thèse

*) Nach der freundlichst gegebenen Auskunft des M. Ant. Thomas ist „vicg d'Autun" eine schlechte Lesart für „vierg d'Autun". Über die Bedeutung des Wortes „vierg" aber enthalten M. Thomas' „Mélanges d'étymologie française" (Paris 1902) auf Seite 165 folgende Angabe: „A Autun, jusqu'à la Révolution de 1789, le premier magistrat élu pour deux ans, porta le titre de vierg." — M. Thomas führt dieses „vierg" auf lat. „vicarius" zurück. —

des M. Émile Chasles verdankt: „Ce patois est encore aujourd'hui celui que parle le peuple dans le Morvan et dans le Mâconnais. L'emploi perpétuel du mot y, qui sert tour à tour de particule pronominale et de particule conjonctive, caractérise ce langage bizarre.“ Da das Morvand der Stadt Autun benachbart ist, so ist es also das Patois dieses Landstriches, welches wir Escol. IV. 4 finden. Auch sonst kommen übrigens einige Male burgundische Wortformen vor; vgl. die Fussnoten Fournier's p. 170. 171. 179.

Ferner hat Perrin III, 1 für das Wort ‚babioles' die fast italienische Form ‚baboles'. Das französische Wort nämlich kommt von ital. babbole; es bedeutet etwa „Schnurrpfeifereien“. Fournier weist p. 176 auf jene Wortform hin.

6.

Schauplatz: Eine Universitätsstadt, und zwar Autun; dies nicht nur wegen Perrin's Beziehungen zu jener seiner Geburts- und Heimatsstadt, sondern auch einer dialektischen Stelle zufolge: vgl. unter 5. — Die Handlung spielt sich auf der Strasse ab.

7.

Entreparleurs.

Maclou, bourgeois viellard.
Finet, serviteur.
Sobrin, prieur Escolier.
Marin, bourgeois viellard.
Grassette, sa fille.
Babille, chambrière.
Corbon, escolier.
Friquet, voisin.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Maclou im Gespräch mit Finet. Der alte Maclou ist in die Stadt gekommen, wo sein Sohn Sobrin ein Priorat an der Hochschule innehat, und hat da manches über den jungen Mann hören müssen, was ihm nicht angenehm ist. Er ergeht sich deshalb in Vorwürfen und Drohungen gegen dessen Diener Finet, der all' das Gute, was Maclou ihm schon erwiesen, mit Undank vergilt. Auch auf seinen Sohn selbst schilt er, für den er stets so gut gesorgt und an dessen Ausbildung er soviel

Geld gewandt hat, und der nun an Stelle des Studiums allerhand unnütze Sachen treibt. Besonders eine Liebelei seines Sohnes macht ihm Verdruss. — Finet sucht durch dreiste Lügen seinen jungen Herrn herauszureden, ohne dass ihm dies recht gelingt.

Szene 2. Ein Selbstgespräch Finet's. Der Diener hat gar keinen leichten Stand, denn mit keinem darf er es verderben, weder mit dem Vater noch mit dem Sohne. Er muss aber sehen, wie er sich in seiner schwierigen Lage zurecht findet.

Szene 3. Grassette und Babille. Grassette schilt über den lästigen Verehrer, den sie in Sobrin besitzt, da sie doch, wie sie sagt, dem Corbon ihre Neigung geschenkt hat. Babille sucht vergebens den Sobrin in Schutz zu nehmen. Sie ist in derselben misslichen Lage wie Finet. Einerseits muss sie der jungen Herrin allen Gefallen tun, andererseits hat sie, wenn deren Vater Marin die Liebelei entdeckt, dessen Zorn zu fürchten.

Szene 4. Sobrin beklagt sich sehr darüber, dass sein Vater, obwohl er ein reicher Mann ist, ihn seine Jugend vertrauern lassen wolle. Der Vater hat ihn ein Priorat übernehmen lassen, um seinen jugendlichen Übermut im Zaum zu halten. Er aber will sein Leben geniessen und keineswegs seine jungen Jahre bei den Büchern verbringen, zumal da er sich letzthin arg verliebt hat.

Szene 5. Marin unterhält sich mit seinem Nachbarn, dem Friquet. Letzterer kommt allmählich mit der Mitteilung heraus, dass Marin's Tochter, seinen Beobachtungen nach, sich in eine Liebesgeschichte eingelassen hat, und dass Babille viel Schuld daran trägt. Marin ist dem Nachbar für seine besorgte Teilnahme dankbar. Er ist gegen seine Tochter selbst viel weniger aufgebracht als gegen Babille. Letztere nämlich hat er ehemals, als sie mittellos und in bedrängter Lage war, mit grosser Freundlichkeit in sein Haus aufgenommen, und er ist empört über die Undankbare, die ihn so hintergeht.

Akt II.

Szene 1. Finet findet nach langem Suchen seinen jungen Herrn, den Sobrin, und macht ihm die unangenehme Mitteilung, dass sein Vater in die Stadt gekommen ist und sich sehr ungehalten auf ihn gezeigt hat. Dem Sobrin aber macht das wenig

Sorge. Viel betrübender erscheint es ihm, dass er selber sich in seiner Liebesangelegenheit keinen Rat weiss, weil ja Grassette einen anderen gern hat. Er macht es sich aber auch hierin leicht: Er legt es einfach dem Finet nahe, Abhilfe zu schaffen, widrigenfalls er ihn fortjagen will.

Szene 2. Finet macht sich klar, dass er nun nicht müssig sein darf, sondern auf Mittel und Wege sinnen muss, um seinem verliebten Herrn zu helfen. Da kommt Babille des Wegs und hält ein Selbstgespräch, das für den horchenden Finet sehr interessant ist. Letzterer hört auf diese Weise, was ihm bis dahin noch nicht bekannt war, nämlich wer eigentlich Grassette's Neigung besitzt; wir wissen bereits, dass es Corbon ist. Der Diener macht sich nun an Babille heran und verspricht ihr reichen Lohn, falls es ihr gelingen könnte, Grassette's Sinn zu Gunsten des Sobrin zu wenden. Babille übernimmt es, ihre Herrin dem entsprechend zu bearbeiten.

Szene 3. Corbon tritt auf und erzählt uns, dass er von Marin's Tochter geliebt werde, selbst aber kein Gefallen an Liebeleien finde. Sein Sinn sei vielmehr nur auf die Arbeit gerichtet; der eine liebe eben dies, der andre das. Er ist, wie wir sehen, das gerade Gegenteil zu Sobrin.

Szene 4. Maclou löst Corbon ab. Er macht gerade seinem Kummer über seinen Sohn in Klagen Luft, als eben dieser ihm begegnet. Auf des Vaters Vorwürfe leugnet Sobrin rundweg alles ab und behauptet dreist: „je n'ay amoureuse qu'un livre". Maclou verwarnt ihn auf jeden Fall und sagt, er sowohl wie Finet sollten sich in acht nehmen.

Akt III.

Szene 1. Babille sucht der Grassette ihre Neigung zu dem vermögenlosen Corbon auszureden und lobt den reichen Sobrin. Jedoch sind ihre Bemühungen ganz umsonst.

Szene 2. Finet, welcher Babille schon gesucht hat, trifft diese und muss zu seinem Leidwesen erfahren, dass sie sich vergebens für Sobrin verwendet hat, und dass dessen Aussichten sehr schlecht stehen.

Szene 3. Finet befördert die unangenehme Botschaft an seinen jungen Herrn weiter. Dieser lässt seinen Ärger an Finet

aus, bis dieser ihn durch das Versprechen, Rat zu schaffen, beschwichtigt.

Szene 4. Marin schilt Babille, weil sie Liebeleien seiner Tochter unterstützt, sie, die ihm doch zu grossem Dank verpflichtet ist. Babille beteuert ihre Unschuld. Als aber Marin fortgeht, nimmt sie sich vor, auch weiterhin nicht nach dem Willen des griesgrämigen Alten zu handeln, sondern der Grassette in ihren Liebesangelegenheiten behilflich zu sein.

Szene 5. Finet ist auf der Suche nach Corbon. Da sieht er diesen, wie er, in ein Selbstgespräch versunken, dasteht, und vernimmt, wie er Tüchtigkeit und Wissen im Gegensatz zu Schönheit und Liebe preist. Hierdurch ermutigt, teilt Finet ihm mit, dass Sobrin sich mit Eifer, aber ohne Erfolg, um Grassette's Gunst bemüht. Corbon erklärt sich gern bereit, dem Sobrin zuliebe völlig auf Grassette zu verzichten, zumal er mit Sobrin ein wenig befreundet ist.

Akt IV.

Szene 1. Finet hat seinem Herrn hinterbracht, was er bei Corbon hat ausrichten können, und die beiden reden noch über diesen Gegenstand, als Corbon auf der Bildfläche erscheint. Sobrin bringt nun noch einmal persönlich seine Bitte vor, und zwar, wie zu erwarten, mit gutem Erfolg. Darauf entwickelt Finet einen Plan, durch welchen seinem Herrn mit Corbons Hilfe die Liebe der Grassette zuteil werden soll. Corbon willigt auch hierin ein, nicht ohne dass er sich eine Belohnung nach seinem Geschmack ausbedingt, nämlich Abtretung des Priorats, auf dessen Verwaltung Sobrin ja doch nicht die rechte Sorgfalt verwendet.

Szene 2. Finet schilt in einem Selbstgespräch auf die Torheit seines Herrn, der sein Amt so leichtsinnig verschleudert; freilich wäre hier alles Reden vergeblich. Als Babille ihm jetzt in den Weg läuft, bearbeitet er sie also entsprechend seinem vor kurzem gefassten Plane.

Szene 3. Friquet erzählt uns, er habe Grassette immer mehr im Verdacht, sich mit Babille's Hilfe in eine Liebesaffäre eingelassen zu haben. Früher, so klagt er, seien die jungen Mädchen fein züchtig und gehorsam gewesen, jetzt aber seien

sie frech und aller Sittsamkeit bar. Er will auch weiterhin scharf auf alles achtgeben, was bei seinem Nachbarn vorgeht.

Szene 4. Sobrin tritt als Bauer verkleidet auf, — es beginnt jetzt die Ausführung von Finet's Plan. Er bittet den Kaufmann Marin um Wein für seinen kranken Vater. Marin schimpft erst auf das Bauernpack, das nie etwas bezahlen will, ist aber schliesslich bereit, den verlangten Wein herauszurücken. Er schickt also Grassette und Babille in den Keller, um den Wein abzuzapfen. Er selbst verlässt das Haus, um anderswo ein eiliges Geschäft abzuschliessen.

Szene 5. Corbon hält ein Selbstgespräch. Er stellt seine Betrachtungen darüber an, dass er bisher mit allem Fleiss und trotz alles Wissens noch nichts hat erreichen können, während ihm jetzt auf einmal die Verliebtheit eines Toren die ersehnte Stelle verschafft. Er ist sehr zufrieden mit dem Gewinn, den er gegen Grassette's Liebe eingetauscht hat. Denn, sagt er, er will sich lieber ganz der Wissenschaft widmen und so seinen Neigungen entsprechend leben, als das Martyrium der Ehe auf sich nehmen.

Szene 6. Sobrin erzählt in sehr vergnügter Stimmung seinem Diener, wie die erdachte List geglückt ist. Finet hatte der Babille weisgemacht, Corbon werde in der Verkleidung eines Bauern sich in Marin's Haus zu stehlen suchen. Nun hat sie den vermeintlichen Corbon, in Wahrheit also Sobrin, in den Keller geführt, die Kerze ausgelöscht und ihm Grassette gezeigt, die in einer stockfinsteren Ecke auf ihren Liebsten wartete. So hat Sobrin, der auch von Grassette für Corbon gehalten wurde, Gelegenheit gehabt, seinen zärtlichen Gefühlen Genüge zu tun, und das hat er gründlich besorgt. Dann aber hat er sich zu erkennen gegeben. Im ersten Augenblick hat das Mädchen nun vor Schreck die Besinnung verloren. Nachdem er ihr aber auseinandergesetzt hat, wie alles gekommen, da ist sie in Verwünschungen gegen den treulosen Corbon ausgebrochen, und sie hat schliesslich zu Sobrin's Absicht, sie zu heiraten, ihre Zustimmung gegeben.

Szene 7. Friquet, welcher gar wohl durchschaut, was im Nachbarhause geschehen ist, hat unterdessen den abwesenden Marin davon benachrichtigt. Beide ergehen sich nun in heftigen Drohungen gegen Sobrin, Babille und Grassette.

Szene 8. Maclou tritt auf. Er denkt die Stadt bald wieder zu verlassen, da er seine wichtigsten Geschäfte erledigt hat. Vorher jedoch will er seinem Sohne noch Geld zur Bestreitung seiner notwendigen Ausgaben zurücklassen. Da hört er die Worte des heftig scheltenden Marin, der den Finet und seinen jungen Taugenichts von Herrn verwünscht. Maclou redet ihn deshalb an und erfährt die Ursache der Aufregung. Da er anfänglich nicht an einen so bösen Streich seines Sohnes glaubt, so mahnt er den Erzürnten zur Vernunft. Als er aber am Ende die Überzeugung gewinnen muss, dass sein Söhnchen sich in der Tat soweit vergessen hat, beginnt er gleichfalls, ihn und Finet zu verfluchen. Dem Marin verspricht er Genugtuung; dieser ist aber so aufgebracht, dass er nicht einmal davon etwas wissen will.

Akt V.

Szene 1. Friquet zankt sich mit Finet herum, als Sobrin hinzukommt und dem Friquet um sein liebes Leben Angst macht. Letzterer vergisst infolgedessen sogleich alle sittliche Entrüstung und verspricht dem Sobrin alles, was dieser von ihm verlangt. Er will also den Marin nach Möglichkeit zu Sobrin's Gunsten beeinflussen. — Darauf geht Sobrin samt seinem Diener davon.

Szene 2. Nun kommt Marin und fragt den Friquet, ob er den Schurken Sobrin gehörig gestraft habe. Jener erzählt, dass vielmehr er von Sobrin arg bedroht worden ist. Ferner teilt er ihm auch mit, dass der junge Mann Grassette auf jeden Fall heiraten will. Marin ist jetzt mit dieser Aussicht sehr zufrieden; er beauftragt den Nachbarn, über diesen Punkt mit Maclou zu reden, und geht.

Szene 3. Schon kommt Maclou herbei. Aus dem, was er vor sich hin redet, können wir entnehmen, dass er bereits milder gegen seinen Sohn gestimmt ist. Friquet redet nun auf ihn ein, er solle seinen Sohn mit Grassette verheiraten. Er macht ihm klar, dass er ihn nicht zu einem verhassten Berufe zwingen dürfe, in welchem er doch niemals seine Pflicht erfüllen würde. Sobrin solle dem geistlichen Stande entsagen, und sein Schwiegervater werde ihn mit Freuden aufnehmen und ihm dereinst sein ganzes Hab' und Gut vermachen.

Maclou ist mit diesen Vorschlägen einverstanden. Die wohlverdiente Strafpredigt aber will er seinem Sohne nicht schenken.

Szene 4. Sobrin macht sich mit Finet darüber lustig, dass Friquet sich so hat einschüchtern lassen und so hübsch kleinlaut und fügsam geworden ist. Da kommt Friquet selber und berichtet, dass die beiden Väter versöhnt und zufriedengestellt sind. Sobrin soll also, wenn sein Vater sich zornig gebärden wird, dessen Vorwürfe und Scheltworte in aller Gemütsruhe über sich ergehen lassen.

Szene 5. Maclou und Marin kommen in friedlichem Gespräche herbei; Friquet begrüsst sie und behauptet, Sobrin sei in grosser Angst. Letzterer wird nun geholt, und er tut gar demütig und gehorsam, als der Vater ihn ausschilt, und ordnet sich ganz seinem Willen unter. Er weiss ja recht gut, dass von ihm nur eben das verlangt wird, was er selber wünscht, nämlich dass er Grassette heiraten soll. Nun legt Marin ein gutes Wort für ihn ein, und so nimmt denn Maclou seinen Sohn in Gnaden auf. Marin seinerseits verspricht, Grassette und Babille zu verzeihen. Auch dem Diener Finet wird Straflosigkeit zugesichert. Darauf wird die Verlobung zwischen Grassette und Sobrin beschlossen, und hiermit ist die Handlung der Komödie zu Ende. — Die Abschiedsworte an die Zuhörer (hier mit der ausdrücklichen Überschrift „Conclusion") spricht Marin. Er bittet sie, es nicht übel zu nehmen, wenn sie von ihm und den andern alten Leuten manchmals etwas gehört hätten, was ihnen nicht gefiele; es sei aber nützlich, heilsame Bitterkeit unter das Ergötzliche, Scherzhafte zu mengen.

9.

Der literarische Wert.

Wenn Perrin in seinem Prologe betont, dass er seinen Stoff nicht den „estrangers menteurs, imposteurs, et legers" hat entnehmen wollen,

„Aymant mieux la façon gauloise,
Que la Phrigienne ou Gregeoise",

so sticht doch seine Komödie keineswegs vorteilhaft von den nach griechischem, bezw. lateinisch-italienischem Vorbild geschaffenen ab.

Wenn in diesen oft die Verwickelungen in grosser oder zu grosser Menge gehäuft werden, so verfällt Perrin in das andere Extrem. Die Handlung der „Escol.“ spielt sich gar zu glatt, ohne innere und äussere Konflikte und Hindernisse, ab. Perrin's Komödie ist zwar nicht langweilig, aber auch nicht sehr amüsant. Denn von Witz ist ebenfalls wenig zu spüren. Auch die Detailschilderung lässt sie gar zu sehr vermissen. Vollkommen fehlt es an elegant und hübsch geführten Gesprächen, wie denn überhaupt das ganze Stück einen zu kunstlosen, hausbackenen Eindruck macht. Der Dichter besass wohl wenig Anlage zum Komödiendichter. Daher kommt er denn auch öfters in ein Geleise, welches seiner Natur mehr entspricht, und ergeht sich in nüchternen, lehrhaften Betrachtungen; vergl. besonders I, 4; II, 3; IV, 2, 3, 5.

Zu loben ist an dem Stil, dass er durchaus einfach und ungekünstelt ist; freilich fehlt ihm auch alle Eleganz. Es muss ferner bemerkt werden, dass die Ausdrucksweise sehr dezent ist und dass der Dichter Anstössigkeiten meistenteils mit offensichtlichem Fleiss vermeidet, obwohl die Handlung selbst ja keineswegs sittenstrengen Anforderungen entspricht. Ebenso verhalten sich in diesem Punkte übrigens die „Neapolitaines“ von D'Amboise.

10.

11.

Zur Quellenfrage.

Rigal sagt in Petit de Julleville's „Histoire de la littérature“, III, 311, über unsere Komödie: „Cette pièce . . . ne rappelle pas seulement celles de Jodelle et de Grévin par le rythme, mais aussi par certains détails du style, par la simplicité de l'intrigue, par son personnage du prieur Sobrin, dont le caractère, fort peu ecclésiastique, ressemble à ceux d'Eugène et du protonotaire de la „Trèsorière“, enfin par certaines déclarations de son prologue, échos du prologue de 1552.“

Nur die letzte Wendung kann ich nicht ganz anerkennen. Wie ich schon unter 4. hervorhob, erhebt Perrin keineswegs in Jodelle's Art das Feldgeschrei eines Reformators, und vor allem verschmäht er den „stile brave“, auf den Jodelle so stolz ist. Auch stellt er sich viel feindseliger den Alten gegenüber, als

deren Nachahmer sich Jodelle und Grévin doch im Grunde fühlen. So ist denn auch Perrin's Stil doch wieder anders als der des Jodelle oder der des Grévin; er ist noch natürlicher und ungezwungener, andererseits aber schmuckloser.

Woher M. Odet de Montagu, Perrin's Freund, den Stoff zu den „Escoliers" entnommen hat (vgl. unter 4), wissen wir nicht.

Die „Escoliers" erinnern nur in wenigen Zügen lebhafter an andere französische Stücke jener Zeit, z. B. an die „Corrivaus" des Jean de la Taille.

Szene IV, 8 der „Escoliers" hat in Szene IV, 3 der „Corrivaus" und zugleich in Cont. IV, 4 ein Seitenstück.

Wenn Esc. V, 3 der alte Maclou seinem Sohne, obwohl er ihm im Grunde schon verziehen hat, eine Strafpredigt nicht ersparen will, so handelt er ähnlich, wie im fünften Akt der „Corrivaus" die Väter gegen ihre Söhne verfahren.

Sobrin beklagt sich Esc. I, 4 über den Geiz seines Vaters, wie Euvertre in den „Corrivaus" II, 1.

In den „Escoliers" muss der alte Maclou, als er in die Stadt kommt, sich über seines Sohnes Liebesaffäre ärgern; in den „Corrivaus" ist Benard in derselben Situation.

Die Anlage der „Escoliers" hat z. T. Ähnlichkeit mit der der „Corrivaus". Die letzteren sind bis in den dritten Akt hinein aus zwei ähnlichen, parallel nebeneinander hergehenden Handlungen zusammengesetzt; einige Ansätze zu einem solchen Aufbau hat auch Perrin's Komödie. Hier ist (vgl. Szene I, 3) Babille in der gleichen, schwierigen Lage wie Finet (vgl. I, 2); und wie I, 1 Maclou dem Finet, so wirft III, 4 Marin der Babille Undank vor. Endlich ist es, wenn Sobrin und Corbon in einen Kontrast gesetzt werden, etwas Ähnliches, als wenn in den „Corrivaus" Euvertre und Filadelfe nebeneinander gestellt sind.

Zu einer Stelle der „Escoliers" V, 2:

„Au desespoir le dernier but
Est de n'esperer nul salut"

bemerkt Fournier, dass sie eine Übersetzung des bekannten Verses aus der Äneïs bildet:

„Una salus victis nullam sperare salutem."

Les Desguisez.

Comedie.

Par Jean Godard, Parisien.

Über den Verfasser siehe die „Histoire du théâtre“ der Frères Parfaict, III, 499 ff., sowie die Vorbemerkung bei Viollet le Duc, „Ancien Théâtre“, t. VII.

2.

Nach Viollet le Duc wurden die „Desguisez“ zum ersten Male 1594 gedruckt, zum zweiten Male 1624, und zwar beide Male zusammen mit des Dichters Tragödie „La Franciade“.

Viollet le Duc hat unsere Komödie in die Sammlung „Ancien théâtre françois“ aufgenommen, wo sie im 7. Bande 1856 abgedruckt worden ist.

3.

Als die „Desguisez“ im Jahre 1594 im Druck erschienen, war Jean Godard 30 Jahre alt. Er scheint sie jedoch, einer zeitlichen Anspielung nach (vgl. unter 10), schon etwa 10 Jahre früher verfasst zu haben, also ca. 1584.

Betreffs der Aufführung erfahren wir aus dem Prolog, dass Godard's Tragödie „La Franciade“ unmittelbar vor den „Desguisez“ aufgeführt worden ist. Als Jahr einer Vorstellung nennt De Mouhy das Jahr 1594.

4.

Goujet gibt an (Bibl. frç., t. XV, p. 252), der Komödie Godard's sei vorausgeschickt „une Epitre en Vers, à Nicolas de Langes, premier Président au Parlement de Dombes et au Siége Présidial de Lyon.“ Nur die zweite Ausgabe scheint diese „Epitre“ zu enthalten, da diese bei Viollet le Duc nicht abgedruckt ist. Dagegen ist hier Godard's Prolog wiedergegeben, der folgenden Inhalt hat:

Der Dichter lässt dem Publikum seinen Dank für die Aufmerksamkeit aussprechen, die es soeben seiner Tragödie, der „Franciade“, geschenkt hat. Er geht dann auf den Inhalt und die Bedeutung dieser Tragödie ein, welche den Stoff des berühmten gleichnamigen Epos aufnimmt und ihm eine Fortsetzung gibt. Er ist stolz darauf, dass er das Werk zum Abschluss gebracht hat, welches „ce grand homme, – Qui avoit pris naissance au

pays de Vandosme“ (d. i. Ronsard), unvollendet gelassen hatte. Er glaubt, damit eine Tat von nationaler Bedeutung vollbracht zu haben, und gibt der Hoffnung Ausdruck, dass einstmals, in friedlicheren Zeiten, die „neue Franciade“ eine gleiche Stellung einnehmen werde wie die Ilias und die Äneïs; er trachtet also nach demselben Ruhme, den Ronsard schon erstrebt hatte. Ferner kündigt er ein neues Werk aus seiner Feder an, welchem er wünscht, dass der König selbst ihm die Beachtung schenken möge, die ihm für den Erfolg unentbehrlich sein wird. Hiermit bricht er seine Mitteilungen ab und bittet das Publikum um Gehör für seine „Desguisez“.

5.

Form und Umfang: Die Komödie besteht aus 3106 Achtsilblern, die paarweise und mit Beachtung der alternance gereimt sind. Sie hat 5 Akte von je 3 bis 10 Szenen. Der Prolog besteht aus 60 Alexandrinern, die ebenfalls zu alternierenden Reimpaaren verbunden sind.

6.

Der Schauplatz ist — nach einer Stelle V, 1 — Toulouse. Die Handlung spielt sich, wie üblich, auf der Strasse ab.

7.

Les Personnages.

Gregoire, vieillard.
Olivier, escolier.
Maudolé, serviteur.
Prouventard, capitaine.
Vadupié, laquais.
Nicole, servante.
Louyse, fille de Gregoire.
Passetrouvant, vieillard.
Pierre Galand, vieillard.

8.

Gang der Handlung.

Akt I.

Szene 1. Der alte Kaufmann Gregoire im Selbstgespräch. Er klagt über Geldsorgen, die er seit dem Tode seiner Frau hat. Denn sein Haushalt kostet unter der unerfahrenen und nicht eben sparsamen Leitung seiner Tochter Louyse viel mehr als früher, wo seine Frau die Wirtschaft führte. So hat er jetzt keinen

Überfluss an barem Gelde, und es hat ihn in grosse Verlegenheit versetzt, dass kürzlich sein Mündel, der Kapitän Prouventard, von ihm die Aushändigung seines Vermögens gefordert hat.

Szene 2. Dem Selbstgespräch des Gregoire folgt ein zweites: Olivier, Student der Rechte und schwärmerischer Verehrer von Gregoire's Tochter Louyse, schildert die Reize dieser letzteren in mannigfachen Vergleichen. Da er selbst keinen Weg weiss, der ihn zum Ziele führen und seiner Liebesqual ein Ende machen könnte, so will er seinen Diener um Rat fragen.

Szene 3. Dieser Diener, Maudolé mit Namen, kommt jetzt gerade herbei und bittet, da er selber hungrig ist, seinen Herrn, zum Essen zu kommen. Der aber kümmert sich nicht um solche Bedürfnisse und fährt in seinen Liebesklagen fort. Maudolé weiss sich zu helfen. Er fängt ebenfalls zu seufzen an, und nun wird jener sogleich auf ihn aufmerksam und fragt ihn nach der Ursache seines Kummers. Maudolé erklärt, auch er schmachte in Liebessehnsucht, nämlich nach einer guten Suppe. Entrüstet weist Olivier den Diener zurecht, ohne dass dieser aber mit seinen Spässen aufhört. Der Spötter kann sich schon etwas herausnehmen, denn der Verliebte bedarf ja seiner Hilfe. Die Szene schliesst damit, dass Maudolé, welcher den Diener des Gregoire kennt, die verliebten Pläne Olivier's zu gutem Ende zu führen verspricht und darauf endlich seinen Herrn zum Mittagessen fortführen kann.

Akt II.

Szene 1. Der Käpitän Prouventard im Gespräch mit seinem Lakaien Vadupié. Er befiehlt diesem, er solle sich auf der Strasse immer dicht hinter ihm halten, damit jeder seinen, des Kapitäns, Rang und Reichtum erkenne. Darauf kommt er auf seine angeblichen Verdienste zu sprechen, d. h. er prahlt mit Heldentaten, die er verrichtet haben will, und mit militärischen Gaben, die ihm angeblich eigen sind. In unfreiwilliger Selbstironie erzählt er, wie er schon als kleiner Knabe den Kochtopf als Helm, den Topfdeckel als Schild und den Bratspiess als Lanze benutzt hat, sodass er schon damals den künftigen Helden ahnen liess. Vadupié macht spöttische Bemerkungen zu diesen Ruhm-

redereien. Die beiden entfernen sich wieder, nachdem der Kapitän sich verschworen hat, er wolle seinen Vormund, den Gregoire, zur schleunigen Auslieferung seines Vermögens zwingen.

Szene 2. Gregoire tritt auf und redet wieder von seinen Geldsorgen. Er hofft einen Ausweg aus seiner Verlegenheit finden zu können, indem er dem Kapitän, anstatt seine Ansprüche augenblicklich zufriedenzustellen, seine Tochter zur Frau gibt, vorausgesetzt, dass beide damit einverstanden sind.

Szene 3. Louyse, die Tochter, kommt soeben selbst aus dem Hause, und Gregoire redet sogleich seinem Plane entsprechend auf sie ein. Er behauptet, Prouventard wolle sich um sie bewerben, und fragt sie, wie sie sich dazu stelle. Louyse zeigt sich als ein Muster von kindlicher Folgsamkeit und erklärt, dass sie überhaupt ihrem Vater gegenüber keinen eigenen Willen habe und er ganz über sie verfügen könne. Gregoire spricht ihr seine Freude über ihre Wohlerzogenheit aus und schickt sie fort. Soweit hat sich die Sache zu seiner Zufriedenheit gemacht; nun aber kommt es anders.

Szene 4. Prouventard tritt wieder mit seinem Diener auf, und Gregoire redet ihn an. Sogleich bringt der Kapitän in heftigen Worten seine Forderung vor, und von der Heirat mit Louyse will er ganz und gar nichts wissen, da ihn die blosse Aussicht auf deren künftiges Erbteil nicht zu locken vermag. Vielmehr redet er sich in eine grosse Wut über die Zumutung seines Vormundes hinein und verlangt unter Flüchen und Drohungen nochmals Auszahlung seines Vermögens. Gregoire wird also zusehen müssen, dass er die betreffende Summe in wenigen Tagen aufbringen kann.

Szene 5. Olivier mit seinem Diener Maudolé, welch' letzterer stolz erzählt, was er ausgerichtet hat. Er hat nämlich in Erfahrung gebracht, das Gregoire's Diener seine Stelle verlässt, und macht nun den Vorschlag, Olivier solle seinen, Maudolé's, Anzug anlegen und sich dem Vater seiner Angebeteten als Diener vermieten, um sich auf solche Weise ihr nähern zu können. Olivier ist mit diesem Plane sehr einverstanden, und sie gehen deshalb sogleich nach Haus, um die Verkleidung vorzunehmen.

Akt III.

Szene 1. Olivier und Maudolé erscheinen, nachdem sie ihre Anzüge vertauscht haben, wieder auf der Bildfläche. Maudolé freut sich unbändig über die komische äussere Erscheinung, die sein Herr hat, bald aber vergeht ihm das Lachen, da ihm selber die eingetauschten Sachen viel zu eng sind, und er fordert seine eigenen zurück. Er muss sich jedoch, so unbehaglich er sich auch fühlt, zufrieden geben und sich in dem neuen Gewande davontrollen, als jetzt Gregoire erscheint und Olivier sogleich Gelegenheit findet, sich in seiner neuen Rolle zu versuchen.

Szene 2. Olivier bietet sich dem Kaufmann als Diener an, und da er einerseits die ausgezeichnetsten Leistungen verspricht, andererseits die Festsetzung des Lohnes ganz jenem überlässt, so wird er sofort gemietet und folgt dem Gregoire in seine Wohnung.

Szene 3. Maudolé kommt wieder zum Vorschein. Er ist mittlerweile auf seine vornehme Kleidung stolz geworden und fühlt sich sehr im ungewohnten Glanze.

Szene 4. Prouventard tritt, von seinem Diener begleitet, auf. Er schimpft immer noch auf seinen Vormund und wünscht sich irgend jemanden, an dem er seine Wut auslassen könnte. Seine Kampfeslust verwandelt sich jedoch in bleiche Furcht, als er des Maudolé gewahr wird, welcher soeben seinen Degen aus der Scheide gezogen hat, um ihn voller Stolz zu betrachten. Prouventard befürchtet, dass irgendwelche bösen Menschen, die ihm feindlich gesinnt seien, ein Attentat auf ihn vorhaben und wohlbewaffnet ihm auflauern könnten. Seine Angst wächst ins Unermessliche, als Maudolé sich nun gar in Lufthieben versucht, und er drückt sich schleunigst beiseite. Vadupié zeigt sich ein wenig beherzter als sein Gebieter; er schleicht sich an Maudolé heran, um seine stolzen Reden zu erhorchen. Da erfährt er denn bald, dass sie es nur mit einem Diener zu tun haben, der in der Kleidung seines Herrn herumstolziert. Er geht also zu dem Kapitän hin und teilt ihm mit, was er aus den Reden des Gefürchteten entnommen hat. Aber erst nachdem er sich mit eignen Ohren vergewissert hat, dass jener in der Tat ungefährlich ist, fasst Prouventard Mut, und er geht nun, von dem Lakaien unterstützt, auf Maudolé los. Dieser ergreift sofort unter Hilfe-

rufen das Hasenpanier, und der siegreiche Kapitän fühlt sich nun, prahlend und paradierend, wieder ganz in seinem Element. Es stimmt freilich nicht recht zu seinen mutvollen Worten, dass er vor Angst sein Hemd klatschnass geschwitzt hat und nach Hause gehen muss, um ein neues anzuziehen.

Szene 5. Louyse erzählt der neugierigen Nicole, dem Dienstmädchen, dass ihr Vater sie dem Prouventard zur Frau geben will. Nicole, die von dem grosssprecherischen Kapitän wenig entzückt ist, wünscht der Louyse einen anderen Gatten als solch einen Soldaten, der nichts als Prahlen und Lärmmachen versteht. Mancher bettelarme, wackere Bursche gilt ihr mehr als solch ein Maulheld: so z. B. scheint ihr der neue Diener ein recht tüchtiger, gescheiter Mensch zu sein. Louyse lobt ebenfalls den Fleiss und Anstand des neuen Hausgenossen. Von dem Kapitän hat sie keine hohe Meinung, sie erklärt aber, sie müsse ihrem Vater unbedingt gehorchen.

Szene 6. Olivier erzählt uns, welche Freude für ihn der ständige Anblick der schönen Louyse bedeutet, und dass er in seiner augenblicklichen Lage mit keinem Könige tauschen möchte.

Szene 7. Maudolé wagt sich wieder auf den Schauplatz seines missglückten Paradierens. Er ist froh, seinen Angreifern mit heiler Haut entronnen zu sein, und lobt sich hurtige Füsse und schnelles Davonlaufen. Seine neue Kleidung ist ihm gründlich verleidet, und als er jetzt seines Herrn gewahr wird, fordert er dringend und hartnäckig seinen Dienerhabitus zurück. Olivier braucht diesen aber noch, und mit einiger Mühe überredet er den Scheltenden, sich noch ein wenig zu gedulden.

Szene 8. Olivier schildert uns den Zwiespalt der Gefühle, in welchem sich sein verliebtes Herz befindet. Er möchte so gern seine Angebetete über seine wahre Person aufklären und ihr seine Liebe gestehen, befürchtet aber andererseits eine abweisende Antwort. Schliesslich aber entscheidet er sich dahin, dass er sich ihr bei nächster Gelegenheit erklären will, im Vertrauen darauf, dass Amor dem Mutigen beizustehen pflegt.

Szene 9. Louyse kommt gerade des Wegs und fragt den Diener — Roland nennt er sich —, was er so allein tue. Der erwidert, er leide unter einer seelischen Pein, die ihm die Ruhe des Gemütes raube. Louyse ist sehr begierig, zu erfahren,

was das wohl sein könnte. Auf ihre Fragen erzählt ihr Olivier, dass er eigentlich an der Hochschule das bürgerliche Recht studiert und der Sohn eines reichen Bürgers aus Valence im Dauphiné ist; ein trauriges Geschick aber habe ihn gezwungen, die Rolle eines Dieners zu spielen, und darum sei er so bekümmert. Das junge Mädchen vermutet nun, er sei mit Schulden überhäuft, oder er habe eine Schlägerei gehabt. Da er beides in Abrede stellt, so weiss sie sich keine Erklärung für sein merkwürdiges Schicksal. Sie dringt daher wieder mit Fragen in ihn und versichert, sie wolle ihm helfen, wenn sie irgend könne. Er will anfangs nicht mit der Sprache heraus, weil er befürchtet, dass er ihr Verdruss bereiten wird. Endlich aber gesteht er, dass Liebe zu ihr den Grund seines Tuns bildet. Louyse ist, als ein Mädchen von strenger Sittsamkeit, entrüstet über den listigen Annäherungsversuch, den Olivier sich erlaubt hat. Zwar hat sie gleichzeitig Mitleid mit ihm, aber sie schenkt ihm kein Gehör weiter, sondern lässt ihn allein.

Szene 10. Olivier jammert über das Unheil, das seine Kühnheit angerichtet hat. Er hat nun alle Hoffnung verloren und wünscht sich in eine einsame Wüste, um dort sein trauriges Los beweinen zu können.

Akt IV.

Szene 1. Louyse erzählt der vor Staunen fassungslosen Nicole, welchem Stande der neue Diener Roland in Wahrheit angehört, und dass die Liebe zu ihr ihn zu seiner sonderbaren Verkleidung bewogen hat. Nicole ist der Meinung, dass er dem Prouventard bei weitem vorzuziehen sei, und Louyse teilt ebenfalls diese Ansicht, wenn sie auch nicht gegen den Willen ihres Vaters zu handeln denkt.

Inzwischen wird Olivier sichtbar, welcher den Anblick der Geliebten nicht missen kann und deshalb zu ihr zurückkehrt, um noch einmal sein Glück zu versuchen. Als er Louyse erblickt, bringt er also wiederum seine Werbung an. Er hat keinen sofortigen Erfolg damit, denn jene ist ein vorsichtiges Mädchen, das seine Tugend nicht leichtfertig aufs Spiel setzt und daher verliebten Worten nicht ohne weiteres Glauben schenkt. Als er aber immer wieder die Ehrlichkeit seiner Absichten beteuert, und

als auch Nicole seine Bitten unterstützt, da lässt sie sich wenigstens zu dem Zugeständnis bewegen, dass sie seinen Bemühungen nichts in den Weg legen will und deren Erfolg nur von der Einwilligung ihres Vaters abhängig sein soll.

Szene 2. Olivier ist nun ebenso glücklich, wie er soeben noch unglücklich war, und die Zukunft erscheint ihm im rosigsten Lichte. Während er uns sein Glück verkündet, tritt Gregoire auf. In dem Gespräch, das zwischen beiden beginnt, vertraut der Alte dem „Diener" an, in welcher unangenehmen Lage er dem Prouventard gegenüber ist, und dass dieser von einer Heirat mit Louyse nichts hat wissen wollen. Als Olivier hiervon hört, greift er zu einer List, die seine eigene Sache fördern soll. Er sagt, er habe von einem jungen Studenten reden hören, einem gescheiten und vermögenden Menschen, der in Louyse gar sehr verliebt sei und sie gern zur Frau haben würde. Gregoire hofft, in diesem jungen Manne eine passende Partie für seine Tochter gefunden zu haben — besonders dass er reich ist, gefällt ihm sehr —, und er ist damit einverstanden, dass Olivier sogleich den Heiratskandidaten zu einer Unterredung holen will.

Szene 3. Olivier trifft unterwegs Louyse und erzählt ihr, dass er auf dem Wege zu einem jungen Manne sei, den sie zum Manne bekommen werde. Louyse, die jetzt merkwürdigerweise auf einmal in Olivier verliebt ist, erschrickt heftig. Sie beruhigt sich natürlich, als Olivier in seiner Rede fortfährt und ihr klar macht, dass es sich nur um eine List von ihm handelt. Die Person des erwünschten Bewerbers soll Maudolé darstellen, und es ist zu erwarten, dass Gregoire ihm seine Tochter versprechen wird. Dann wird der Kaufmann den Kapitän überhaupt nicht mehr zum Schwiegersohn haben wollen, und die Gefahr von dieser Seite ist vorüber; Olivier aber hat Zeit gewonnen, um sowohl Gregoire als auch seinen eignen Vater aufzuklären und beider Zustimmung zu erwirken. — Louyse zollt diesem Plane ihren vollen Beifall, und Olivier setzt seinen Weg fort.

Szene 4. Er kommt mit Maudolé zurück, den er über sein Vorhaben unterrichtet, und der es sich zutraut, seine Sache ausgezeichnet zu machen.

Szene 5. Maudolé wird dem Gregoire als Freier seiner Tochter vorgeführt und erklärt auf Befragen, er heisse Olivier

Galland, sein Vater Pierre Galland. Als nun Gregoire den Wunsch ausspricht, mit dem alten Galland zu reden, begeht Maudolé eine Dummheit: Er sagt, er wolle seinen Vater sofort holen, während doch der alte Galland zu Valence im Dauphiné wohnt, also nicht so schnell nach Toulouse herbeizuschaffen ist. Olivier verliert ein gut Teil seiner Zuversicht, als er hört, was sein Diener da für einen Schnitzer macht.

Szene 6. Nachdem Gregoire gegangen ist, wendet sich Maudolé voller Stolz an Olivier, in der Meinung, er könne das höchste Lob beanspruchen. Bald wird er aber eines besseren belehrt, und er kann vorher nichts weiter tun, als seinem Herrn Mut zusprechen. In dieser Verlegenheit kommt ihnen ein glücklicher Zufall zu Hilfe. Sie sehen nämlich einen alten Mann, wie er verstohlen Umschau hält und dann den Inhalt einer Börse betrachtet, die, seinem Gebahren nach, nicht sein Eigentum zu sein scheint. Die unerwünschten Zuschauer, Olivier und Maudolé, stürzen sich alsbald auf den vermeintlichen Dieb, der die Börse zwar nicht gestohlen, aber gefunden und sich somit unrechtmässig angeeignet hat. Er fleht jämmerlich um Gnade und liefert ihnen den Fund aus. Olivier hat nun einen Einfall, von dem er sich grossen Nutzen verspricht. Er sichert dem alten Manne — der Passetrouvant heisst — Verschwiegenheit und sogar Rückgabe seines Fundes zu, falls er sich bereit erklärt, ihm folgenden Gefallen zu tun: Er soll für einige Augenblicke sich für Pierre Galland und den Vater des Olivier Galland — als welcher sich Maudolé ihm vorstellt — ausgeben, und es wird ihm kurz bezeichnet, was er in dieser Rolle zu tun hat. Der Alte willigt mit Freuden hierin ein.

Szene 7. Es geschieht nun alles ganz nach Olivier's Wunsch. Passetrouvant wird dem Gregoire als Pierre Galland vorgestellt und erklärt sich mit der Heirat zwischen Olivier Galland und Gregoire's Tochter einverstanden. Gregoire ist sehr zufrieden mit dem Ausgang dieser Unterredung und verabschiedet sich in bester Laune.

Szene 8. Passetrouvant, der seine Rolle sehr gewandt gespielt hat, bittet um Wiederaushändigung der bewussten Börse, erhält sie aber noch nicht zurück, da Olivier sich für den Notfall noch seine weiteren Dienste sichern möchte. Olivier's nächste

Aufgabe ist es, seinen Vater wirklich von seinem sonderbaren Tun und Treiben in Kenntnis zu setzen und seine Zustimmung zu der beabsichtigten Heirat zu gewinnen.

Akt V.

Szene 1. Pierre Galland, welcher nach Toulouse gekommen ist, um sich einmal nach seinem Sohne umzusehen, beklagt sich darüber, dass er diesen zwei Tage lang schon vergebens gesucht hat. Nicht genug damit, hat ihn auch noch ein unangenehmes Missgeschick betroffen, indem er seine Börse auf der Strasse verloren hat.

Szene 2. Gregoire tritt gerade aus dem Hause. Pierre Galland nähert sich ihm und fragt ihn, ob er vielleicht einen gewissen Olivier Galland kenne. Freilich kenne er den, sagt Gregoire, das sei ja sein künftiger Schwiegersohn. Der alte Galland ist sehr erstaunt, dies zu hören, noch mehr aber muss er sich wundern, als er vernimmt, dass Pierre Galland selbst seine Einwilligung zu der Heirat seines Sohnes gegeben habe. Er weiss nicht, ob er die ganze Geschichte ernst nehmen oder als einen dummen Scherz ansehen soll, und wird ärgerlich. Gregoire aber hält seinerseits den Fremden, aus dessen Reden er nicht klug wird, für verrückt, und will nichts weiter von ihm hören. Die Verwirrung wird noch grösser, als jetzt Passetrouvant des Weges kommt und dem echten Pierre Galland als Vater des Olivier Galland vorgestellt wird. Da Passetrouvant an seinem Betruge festhält, entsteht ein hitziger Wortstreit, ohne dass der alte Galland seine gerechte Sache um einen Schritt vorwärts bringen kann.

Szene 3. Zu Gregoire's Freude kommt Maudolé, der falsche Olivier, die Strasse entlang, und er ruft diesen sogleich herbei. Als Maudolé den Vater seines Herrn erkennt, fährt ihm der Schreck in die Glieder. Der alte Galland macht ihm denn auch eine tüchtige Szene. Er klagt den Diener, der seines Sohnes Kleider trägt, des Mordes an und lässt sich nur mit Mühe beschwichtigen. Darauf erzählt Maudolé den Zweck und Verlauf der Verkleidungsgeschichte, und Pierre Galland findet nun seine Fassung vollkommen wieder. Dagegen gerät jetzt Gregoire in die höchste Angst um die Ehre seiner Tochter; auch von seiner

Seite muss Maudolé daher heftige Vorwürfe über sich ergehen lassen, und er hat die angenehme Aufgabe, auch ihn wieder zu beruhigen. Schliesslich macht Passetrouvant den Vorschlag, man solle Louyse und Olivier herbeiholen, damit man volle Gewissheit über Maudolé's Bericht erlange. Maudolé wird also als Bote abgeschickt, um sich nach den jungen Leuten umzusehen. Da in seiner Erzählung auch eine gefundene Börse eine Rolle spielte, so erwähnt nun der alte Galland, dass er bei seiner Ankunft in der Stadt seine Börse verloren hat. Aus seinen Angaben über Inhalt und Aussehen des verlorenen Gegenstandes ersieht Passetrouvant, dass es eben Pierre Galland's Geldbeutel ist, den er gefunden hat, und er macht ihm die erfreuliche Mitteilung hiervon.

Szene 4. Louyse und Olivier, welche von den letzten Geschehnissen noch keine Ahnung haben, sind gerade im Gespräch darüber, was nun werden soll, als Maudolé auf sie zukommt und ihnen in nicht eben schonungsvoller Weise erzählt, was sich inzwischen ereignet hat. Louyse will nun vor Angst vergehen; Olivier ist auch nicht wenig erschrocken, erlangt aber schliesslich seine Zuversicht wieder. Es wird abgemacht, dass Maudolé, sobald es für die Liebesleute an der Zeit ist, sich zu zeigen, es ihnen mitteilen soll.

Szene 5. Maudolé meldet den Vätern, dass er das Liebespaar in Gregoire's Hause angetroffen hat, und er wird sogleich noch einmal entsandt, um es herbeizurufen. Als die armen Sünder an Ort und Stelle sind, bekommen sie energische Strafpredigten zu hören. Olivier's Beredsamkeit aber und die entschuldigenden Worte des ehrenwerten Passetrouvant vermögen mit Leichtigkeit die Scheltenden zu beschwichtigen, und so kommt es, wie Olivier gehofft hat: Die Väter geben ihre Zustimmung zur Verlobung. Der alte Galland erteilt dem Paare feierlichst seinen Segen; gleich darauf aber wendet er sein Interesse einem ihm ebenfalls sehr wichtigen Gegenstand zu, nämlich der Börse, die er noch zurückerhalten muss. Als Olivier sie ihm einhändigt, ist er hierüber nicht minder erfreut als über seines Sohnes Glück.

Einer fehlte bisher noch bei der Lösung der Verwicklung: Prouventard. Er naht sich jetzt, um noch einmal die Auszahlung seines Vermögens zu fordern und mit kühnem Mute seinen Vormund abzukanzeln. Damit hat er jedoch kein Glück, und es

erscheint fraglich, ob eine Einigung zwischen beiden zustande kommen würde, wenn nicht Pierre Galland einen Ausweg fände. Er bietet dem Kapitän eine Tochter, die er daheim hat, zur Frau an, und zwar, was hier die Hauptsache ist, will er sie mit einer reichen Mitgift ausstatten. Prouventard geht mit Freuden auf diesen Vorschlag ein und verspricht dafür, die Angelegenheit mit Gregoire in aller Freundlichkeit und mit bereitwilligstem Entgegenkommen zu ordnen. Demnach ist auch die letzte Schwierigkeit beseitigt, und die Versammelten können einträchtiglich und vergnügt sich alle zusammen in Gregoire's Haus begeben. Auch Maudolé und Vadupié, die beiden Diener, haben sich vertragen und freuen sich auf einen tüchtigen Versöhnungstrunk.

9.

Der literarische Wert.

Die Urteile über den Wert der „Desguisez" weichen merkwürdig von einander ab. De Mouhy nennt Godard's Komödie „médiocre et mal versifiée". Viollet le Duc meint dagegen: „Godard se montre vif, spirituel; il atteint souvent au véritable comique. Sa versification est facile et rapide. Bref, „les Desguisez" sont une des plus jolies comédies françoises du seizième siècle." Und Rigal (Petit de Julleville's „Histoire de la littérature", III, 311) sagt wieder von den „Desguisez", sie seien eine „imitation médiocre des „Supposés" de l'Arioste, où l'on ne peut louer qu'une qualité, à la vérité fort rare au XVI^e^ siècle: la décence."

Mir erscheint es ganz klar, dass beide Ansichten zu weit gehen. Zwar hat Godard im allgemeinen keine gewandte Darstellungsweise und kein Geschick, die oft ganz amüsanten Situationen mit sprudelndem Witz auszustatten; wo er in die Breite geht, wirkt er sogar leicht trocken und langweilig, so z. B. fast im ganzen ersten Akt. Aber es finden sich doch einige Szenen, die ganz hübsch lebhaft und wirkungsvoll sind; man lese besonders einmal III, 4, IV, 5, 7, V, 2. Und die Handlung an und für sich hat eine gar nicht üble Komik und enthält viele hübsche, originelle — auch bei Ariost (cf. unter 11) nicht gegebene — Züge, die nur bei des Dichters mässiger Schilderungsgabe nicht so recht zur Geltung kommen. An die übrigen uns zugänglichen Komödien des damaligen Frankreich lehnen sich die

„Desguisez“ keineswegs sklavisch an, ebenso auch nicht an die „Suppositi“. — Einiges Weitere zur Beurteilung s. unter 11. — 10.

Nur an einer Stelle (II, 1) finden sich Anspielungen auf politische Ereignisse, überhaupt auf Zeitereignisse. Prouventard erwähnt hier Kämpfe, die in Flandern stattgefunden haben, und besonders einen „tumulte d'Anvers“, durch welchen die Franzosen aus dieser Stadt von den Vlämischen verjagt wurden. Es kann sich hier nur um folgendes Ereignis handeln: Als Herzog Franz von Anjou sich durch Überrumpelung in den Besitz der flandrischen Städte zu setzen versuchte und so auch in Antwerpen im Januar 1583 mit bewaffneter Macht eindrang, trat die Bürgerschaft mit grosser Energie seinen französischen Truppen entgegen, und zwar mit solchem Glück, dass die Franzosen bald in wilder Flucht aus der Stadt stürmen mussten, nicht ohne sehr empfindliche Verluste erlitten zu haben. (Nach R. Th. Wenzelburger: Geschichte der Niederlande, Bd. 2, Gotha 1886, S. 512/13.)

11.

In der „Histoire du théâtre“ der Frères Parfaict, t. III, p. 507/8, heisst es: „. . . . le sujet est tiré d'une Pièce intitulée: „Comédie très-élégante, en laquelle sont contenues les amours récréatifves d' Erostrate, filz de Philogone de Catania en Sicile, et de la belle Polymneste, fille de Damon, Bourgeois d'Avignon“, qui parut imprimée en vers François, à Paris en 1545, et cette dernière n'est qu'une traduction de la Comédie des „Supposéz“ de l'Arioste, à la différence près de quelques noms, et que le lieu de la Scène est à Ferrare dans l'original Italien.“ Viollet le Duc gibt diese Bemerkungen der Frères Parfaict wieder und fährt fort: „N'ayant pu trouver un exemplaire de la „Comédie très élégante“ de 1545, nous ignorons jusqu'à quel point Jean Godard a pu l'imiter.“ Wir müssen uns daher ohne Nachprüfung auf die Worte der Fr. Parfaict verlassen. Dass in der Tat die „comédie très élègante“ gegenüber den „Suppositi“ ganz unselbständig gewesen ist, geht wohl auch daraus hervor, dass sie die italienischen Namen (Catania, Erostrate usw.) einfach herübergenommen hat. Es ist also kein grosser Schade, wenn sie sich nicht auffinden lässt, nnd wir können die „Desguisez“ fast eben-

sogut direkt mit den „Suppositi“ vergleichen. Wenn aber die Angabe der Fr. Parfaict etwa auf einem Irrtum beruhen sollte, so könnte es sich überdies auch so verhalten, wie Viollet le Duc in Folgendem ausspricht: Il pourroit bien se faire qu'il (= Godard) ne l'eût même pas connue, et qu'il se fût inspiré directement de la comédie de l'Arioste, qu'il avoit pu lire dans l'italien ou dans la traduction françoise de J. P. de Mesmes, imprimée à Paris en 1552, in-8.“ — Ich füge hinzu, dass nach Petit de Julleville's „Théâtre en France“, S. 89, Anm., die genannte „Comédie très élégante“ von Jacques Bourgeois verfasst ist, und dass, nach Birch-Hirschfeldt S. 360, auch Charles Estienne im Jahre 1547 die „Suppositi“ übersetzt hat. —

Viollet le Duc urteilt nun über das Verhältnis der „Desguisez“ zu Ariost folgendermassen: „Quoi qu'il en soit, la pièce de Jean Godard diffère considérablement de celle de l'Arioste pour le plan et la conduite. Le nombre des personnages est réduit de moitié, l'action est dégagée de ses longueurs, les scènes même sont coupées et disposées dans un autre ordre — dans un ordre plus approprié à la scène françoise. Quant au texte, il est tout autre.“ Von diesem Urteil kann ich einen Satz nicht unterschreiben: „l'action est dégagée de ses longueurs“. Die „Desguisez“ haben sogar sehr ihre Längen, besonders in Akt I bis III, und diese fallen auch viel mehr auf als in den „Suppositi“ mit ihrem ungleich lebhafteren, gefälligeren Stil. Viollet le Duc überschätzt (vgl. 10) den Wert der „Desguisez“. In der Hauptsache aber hat er recht:

Die beiden Stücke haben in Inhalt und Aufbau nur eine allgemeine Ähnlichkeit. Nur in folgenden Umrissen stimmen sie überein: Ein Student verliebt sich in die Tochter eines Bürgers und vermietet sich deshalb bei diesem als Diener, indem er mit seinem eigenen Diener Anzug und Rolle vertauscht. Der als Herr verkleidete Diener muss um das Mädchen anhalten, damit der Verliebte selbst Zeit gewinnt, um der durch einen anderen Bewerber drohenden Gefahr entgegentreten zu können. Es wird durch eine Gunst des Zufalls ein dritter als Helfer bei diesen Schlichen gewonnen, nämlich ein alter Mann, der sich für den Vater des Studenten ausgibt, des Studenten, dessen Rolle und Namen der verkleidete Diener übernommen hat. Es kommt nun

der echte Vater zufällig gerade in die Stadt, um sich nach seinem Sohne umzusehen, und er muss zu seinem Erstaunen hören, dass ein anderer seinen eigenen Namen angenommen hat. Er wird diesem gegenübergestellt und streitet sich mit ihm herum. Dann bekommt er den verkleideten Diener seines Sohnes zu Gesicht, und er macht ihm, da er ihn gar wohl erkennt, heftige Vorwürfe. Bald aber kommt die ganze Verkleidungsgeschichte an den Tag, und das Liebesabenteuer des Studenten nimmt ein glückliches Ende, indem die Väter die Heirat der jungen Leute beschliessen.

Soviel haben die Komödien, wie gesagt, gemeinsam; im übrigen aber weichen sie fast ganz und gar von einander ab, sowohl in den Einzelheiten des Inhaltes, als auch in Aufbau, Einkleidung und Ausdrucksweise. Nur wenige Stellen noch in den „Desguisez" erinnern etwas ganauer an solche der „Suppositi". Erstens mag ein Wortwitz, welchen Desg. I, 3 (p. 350) Maudolé macht, ähnlichen, freilich geschickteren, Wortverdrehereien aus den „Suppositi" (I, 4) nachgeahmt sein. Und zweitens gehen vielleicht einige Stellen aus Desg. I, 1 auf eine Stelle aus Supp. III, 3 zurück. Damone sagt hier: „O care moglie mia, adesso conosco la jattura ch'io feci, quando di te rimasi privo." Hiermit lassen sich die Worte vergleichen, in welchen Gregoire, Damone's Pendant, Desg. I, 1 den Tod seiner Frau, wenn auch freilich aus anderen Gründen, beklagt.

Im Gesamtcharakter sind die „Desguisez" viel plumper als die „Suppositi". Auch fehlt den ersteren aller Ernst und alle tiefere Empfindung — die plötzlich eintretende Neigung der Louyse (IV, 1 u. 3) wirkt nicht überzeugend, sondern lächerlich auf uns —, während sich bei Ariost gewisse ideale Züge finden, so die Liebe des Filogono zu seinem Sohne (vgl. Supp. IV, 3, V, 9) und die aufrichtige Anhänglichkeit des Dieners Dulipo an seinen Herrn und dessen Haus (vgl. Supp. V, 1, 3).

Von den Personen der „Suppositi" hat Godard die unwichtigeren gestrichen: Crapino, Carione, Dalio, Nebbia, Psiteria, Lico, dazu den Ferrarese und den Servo del Sanese. Die Rolle des Schmarotzers Pasifilo ist nicht ganz in Wegfall gekommen, sondern die Gefrässigkeit dieses Edlen ist auf Maudolé als ein, allerdings nicht durchweg hervorstechender, Charakterzug übertragen worden. Für drei andere Personen hat er, meist mit starken

Abweichungen, Ersatzrollen eintreten lassen: für Cleandro den Prouventard, für den Senesen den Passetrouvant, für die Amme das Dienstmädchen Nicole. Ganz neu kommt bei Godard der Lakai Vadupié hinzu. Die noch nicht genannten, übrigen fünf Personen der „Desguisez" (Gregoire, Olivier, Maudolé, Louyse, Pierre Galland) sind im wesentlichen schon in entsprechenden Rollen der „Suppositi" vertreten.

Das Milieu der „Desguisez" ist ein ganz französisches; die ganze Redeweise der Personen hat mit der den italienischen Stücken eigenen so gut wie nichts gemein; Ton und Stil sind ein ganz anderer.

Es sei erwähnt, dass Ariost, wie er auch in seinem „Prologo" selbst sagt, den Kern der Handlung z. T. dem „Eunuchus" des Terenz, z. T. den „Captivi" des Plautus nachgeahmt hat. Ich kann hier noch feststellen, dass Godard selbst diese beiden lateinischen Stücke in keiner Weise etwa direkt benutzt hat.

Endlich möchte ich auf einiges aus den „Desguisez" hinweisen, was an frühere französische Komödien deutlich erinnert, und was Godard ihnen, und nicht den „Suppositi", entlehnt hat.

Die Rolle des Prouventard geht, wie auch die des Lakaien Vadupié, auf ähnliche französische Rollen zurück. Mit dem Florimond des „Eugène" und dem Rodomont der „Reconnue" hat Pr. das gemeinsam, dass er (nach einer Stelle I, 1) gerade aus dem Kriege zurückgekehrt ist und durch sein Erscheinen Verwickelungen hervorzurufen droht. In seinen Prahlereien gleicht er am meisten dem ebenso renommistischen Rodomont der „Contens". Darin, dass er zugleich grossspurig und etwas schäbig ist, hat er sowohl mit dem Letztgenannten wie auch mit dem Dieghos der „Neapolitaines" Ähnlichkeit. Er tritt mit einem ebenso „grossartigen" Gefolge auf wie dieser; vgl. Desg. II, 1 und den Schluss von Neap. I, 3. —

Desg. V, 5 hat einen Zug mit Rec. V, 5 gemeinsam. Wie hier der alte Edelmann den Kapitän Rodomont mit der Hand seiner Nichte und mit reicher materieller Versorgung entschädigt, so gibt dort Pierre Galland dem Prouventard zum Ersatz seine Tochter mit einer stattlichen Mitgift in die Ehe. Und noch eins erinnert an die „Reconnue": der Gebrauch origineller und merkwürdiger Bilder; in den „Desguisez" finden sich solche in den Szenen I, 2; III, 8, 10.

Schlusswort.

Für die französische Originalkomödie des sechzehnten Jahrhunderts gelten nur zu sehr die Worte, zu welchen Rigal (in Petit de Julleville's „Histoire de la litt.", III, 296) sich bekennt: „Tant que le répertoire comique de l'Italie au XVI^e^ siècle n'aura pas été entièrement étudié et comparé au répertoire comique français du même temps, il sera impossible de juger en toute assurance nos auteurs et d'apprécier en toute exactitude le développement du genre comique dans notre pays." Und weiterhin: „L'historien de la comédie française du XVI^e^ siècle doit se résigner à remplacer quelquefois les certitudes par les probabilités".

Ich weise noch darauf hin, dass eine Anzahl der in Betracht kommenden französischen Stücke gar nicht erhalten oder aber nicht zugänglich ist; wie viele aber mögen aufgeführt oder geschrieben worden und dann verschollen sein, ohne dass uns überhaupt nur ihr Name überliefert ist. Noch schlechter sind wir über die Einflüsse seitens der Farcen unterichtet, von denen ein noch viel kleinerer Teil erhalten ist (vgl. Petit de Julleville, Théâtre en France, p. 59). Wir wissen daher auch nicht, wie weit die Farce des sechszehnten Jahrhunderts etwa von der italienischen Komödie beeinflusst worden ist. Spuren hiervon zeigt ja schon die „Cornette" des Jean d'Abondance mit ihrer Intrigue und ihrer quiproquo-Szene, und in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts lässt die Farce, z. B. die des Tabarin, eine gewisse Abhängigkeit vom italienischen Theater erkennen (vgl. Lanson, „Molière et la farce", Revue de Paris 1901, 1 mai).

So bleibt denn das Bild, das sich von jenem Literaturabschnitt entwerfen lässt, ein unvollkommenes. Wir vermögen nur teilweise die Fäden zu entwirren, welche die ganze Komödiendichtung jener Zeit zu verbinden scheinen.

Geht man an eine Gruppierung der in Betracht kommenden Komödien, so drängt sich, trotz ihrer geringen Anzahl, sogleich beim ersten Blick die zeitliche Einteilung auf, welche Rigal (a. a. O., p. 296—7) in folgenden Worten festlegt: „Nous diviserons l'histoire de la comédie en trois périodes. Dans la première, les auteurs, qui sont représentés sur des scènes improvisées ou qui espèrent l'être, cherchent à amuser leur public en empruntant au moyen âge, si méprisé, ses procédés, son rythme comique et ses sujets même. Puis, les représentations cessant, commence le règne des traducteurs ou des imitateurs patients de l'Italie, des stylistes, des écrivains en prose. Enfin le découragement s'empare des auteurs, les comédies se font de plus en plus rares, et, par goût d'archaïsme sans doute, le vers de huit syllabes reparait."

Ich füge hinzu, dass diese kurze Charakteristik, wie wir sehen werden, natürlich keine unbeschränkte Geltung hat, wohl aber im grossen und ganzen zutrifft.

Die erste der französischen Originalkomödien, der „Eugène", nähert sich noch sehr der Farce. Petit de Julleville giebt hierüber (Théâtre en France, p. 85—6) Folgendes an: „Sans doute ‚Eugène' n'a rien d'une moralité; mais il tient beaucoup des ‚farces': ou plutôt c'est une véritable farce, mais prolongée, divisée en actes et en scènes. Le fond est une satire du haut clergé, des abbés commendataires, satire cent et cent fois ressassée au moyen âge; la forme même n'a rien de si nouveau; c'est le même emploi preste et familier du vers de huit syllabes; c'est la même licence de langage et de situation, la même brutalité dans les mots, et aussi dans les caractères, tous tranchés, peints crûment, sans nuances. (Über den letzten Punkt urteilt etwas anders Rigal, a. a. O., p. 299). Il n'y a dans ‚Eugène' d'autre progrès bien marqué sur tout ce qui l'avait précédé qu'un plus grand souci, quelquefois heureux, du style."

So sagt auch Rigal (a. a. O., p. 298) über das Thema des „Eugène": „L'abbé Eugène et son chapelain Messire Jean . . . . . ne rappellent-ils pas ces audacieuses, ces incompréhensibles satires du clergé que l'on jouait au XIV^e^ siècle devant les autorités civiles et religieuses des villes et qui préparaient, croyait-on, à l'audition des plus édifiants mystères? L'excellent Guillaume . . .

qui s'extasie sur la vertu de sa bonne pièce de femme est un des personnages traditionnels de la farce."

Man vgl. ferner zu diesen Rollen in Petit de Julleville's „Répertoire" die Farcen No. 77, 80, 94, 106, 107, 137, 149, 151, 187, 191

Noch eine dritte Hauptrolle, die der Alix, entlehnt im Zusammenhang mit den anderen Rollen der „Eugène" der Farce. Petit de Julleville sagt (Théâtre en France, p. 56—7): „Les ruses des femmes, leurs mensonges, leurs artifices sont le sujet favori de cette comédie (d. i. der Farce) très peu galante", und: „L'ancienne comédie française (d. i. wiederum die Farce) est foncièrement hostile aux femmes, incrédule à l'amour, irrespectueuse envers le mariage." So ist denn auch die Alix des „Eugène" noch eine solche Farcenfigur. Es ist hervorzuheben, dass ausser im „Eugène" nur noch in der „Tresoriere", der zeitlich nächststehenden Komödie, die Frau, welche ihren einfältigen Mann betrügt, eine Hauptrolle spielt, während sie in den „Esbahis" nur noch eine Nebenrolle hat und in den folgenden Komödien überall gänzlich fehlt und durch den Typus des umworbenen jungen Mädchens verdrängt ist.

Für die Personen des Abtes und des Guillaume könnte man daneben auch den Einfluss Machiavelli's annehmen (vgl. „Eugène", unter 11.); das wäre dann die einzige Spur von speziell italienischer Einwirkung im „Eugène".

Was nun, abgesehen von dem rein Äusserlichen, Jodelle's Komödie von der Farce unterscheidet, spricht Rigal (a. a. O., p. 299) in folgenden Worten aus: „Ce qui empêche de confondre ‚Eugène' avec les farces, c'est le caractère indécis qui s'y trahit partout. L'œuvre n'est pas fort amusante et tourne volontiers au ‚drame'; le personnage d'Hélène . . . . a une physionomie assez sévère; les personnages parlent de la Vierge Marie et de leur bréviaire comme des personnages de comédies qui se piquent de quelque réalité, mais en même temps ils apostrophent Jupiter comme de graves héros tragiques." Diese merkwürdige Einstreuung klassischer Reminiscenzen findet sich auch in den meisten anderen Komödien. Sie muss den Dichtern der damaligen Zeit als ein ganz hervorragender Schmuck erschienen sein, da selbst

in einem so schlichten Stücke wie Perrin's „Escoliers" die Götter und die Parzen angerufen werden und von den „champs de Rhadamante" die Rede ist.

Vom „Eugène" zur „Tresoriere" ist nur ein geringer Fortschritt. Auch hier noch das Thema des betrogenen Ehemannes in ebenso grober Behandlung; ferner auch hier noch eine geringe Personenzahl und eine ziemlich dürftige Handlung ohne Verwickelungen. Dazu die angebliche Zugrundelegung tatsächlicher Vorgänge, welche (nach Rigal, a. a. O., p. 300 und Petit de Julleville, Théâtre en France, p. 86) in den Farcen üblich gewesen ist. Auch die Vorausschickung der sogenannten „Veaux" mit ihren plumpen Spässen ist ein Zugeständnis an den althergebrachten Geschmack des ungebildeten Volkes. So ist es denn etwas verwunderlich, wenn Grévin sein Sujet als eine

„matiere choisie
Digne d'estre mise aux escrits,
De ceux qui ont meilleurs esprits"

bezeichnet und sich nicht genug über das Theater des Mittelalters erheben kann. Interessant ist dabei seine im „Brief discours" (vgl. Tres. unter 4) ausgesprochene Ansicht über die Entstehung der Farce: der „Mimus ou Bastelerie" der Alten, „eine von Schiffern aufgeführte, sehr unanständige Komödie", soll ihr zu Grunde liegen. Eine andere Ansicht hat hierüber Charles Estienne (siehe die „Epistre" zur „Comedie du Sacrifice", Bl. 2). Er meint, die französische Farce sei aus der Komödie der Alten, als eine Zusammenziehung und Verstümmelung zu einem einzigen Akte, hervorgegangen. Über ihre Minderwertigkeit — abgesehen vom „Pathelin"; vgl. „Epistre", Bl. 7 — ist er sich jedoch mit Grévin einig.

Einiges aber, was in die Zukunft weist, hat die „Tresoriere" vor dem „Eugène" doch voraus. Erstens ist die äussere Form glätter und die Ausdrucksweise gewandter, und zweitens enthält sie bereits die Typen des schmachtenden jungen Liebhabers und seines hilfreichen Dieners, welche sich denen vom italienischen Schlage nähern und im „Eugène" noch nicht in dieser Art vorhanden sind.

In den „Esbahis" ist der Einfluss des Nachbarlandes schon ganz deutlich erkennbar. Zu dem jugendlichen Liebhaber

und seinem Diener kommt hier noch, die verheiratete Frau verdrängend, die Figur des jungen Mädchens hinzu, und die Verkleidungsgeschichte sowie die „Intrigue" gegen den verliebten Alten sind Motive nach italienischem Muster. — Wenn ich sage „nach italienischem Muster", so darf hierbei, wie überhaupt in dieser Arbeit, nicht vergessen werden, dass die italienische Komödie wieder zum grossen Teile auf die römische zurückgeht, dass aber Frankreich mehr das italienische als unmittelbar das antike Lustspiel zum Vorbild gewählt und als solches benutzt hat; (vgl. hierzu auch Petit de Jull., Théâtre en France, p. 85).

Andrerseits darf man nicht verkennen, dass Grévin den Gesamtcharakter der „Esbahis" zu einem französischen, dem Geschmack des heimatlichen Publikums entsprechenden gestaltet hat. (Vgl. Esb., unter 11). Er hat die ganze Verkleidungsgeschichte nicht nur sehr beschränkt, sondern überhaupt in dem genannten Sinne abgeändert, und damit hängt der Unterschied zwischen den französischen und italienischen Mädchencharakteren zusammen, welcher auch für die anderen französischen Originallustspiele gilt. Die jungen Italienerinnen sind oftmals unternehmungslustig, so dass sie selber als tätige Personen zu der Handlung beitragen, sogar, indem sie sich (wie Lelia in der „Comedie du Sacrifice") als Männer verkleiden. Nirgends in unseren französischen Stücken finden wir so etwas. Hier sind die jungen Mädchen nur passiv an der Handlung beteiligt, sie sind mehr schüchtern als keck, sie stehen mehr im Hintergrunde und lassen, nur fühlend, nicht handelnd, den Wechsel der Geschicke über sich ergehen. Sie erscheinen als wohlerzogene Haustöchter, welche hübsch artig daheim zu bleiben haben, während jene italienischen jungen Damen viel mehr die Strasse betreten und sich anheischig machen, selber in den Gang der Dinge einzugreifen.

Ferner ist der Witz der „Esbahis" ein ganz anderer als im „Sacrifice"; er ist derber, aber natürlicher und lebendiger. In der „Comedie du Sacrifice" sind (vgl. z. B. II, 7) Wortverdrehereien beliebt; Grévin verschmäht diese. Julien's und Marion's Reden haben einen derben Spott und einen Stil, wie er in seiner Ungeschliffenheit in den italienischen Komödien mit ihrer ele-

ganten Prosa selten zu finden ist, und welcher an die (freilich meistens viel ungehobelteren) Achtsilbler der Farce erinnert.

Die „Com. du Sacr." enthält auch sehr viele sentimentale, in wohlgebauten Perioden hergesagte Reden, während solche bei Grévin seltener sind, sodass auch hierin die „Esbahis" von dem Charakter des italienischen Stückes abweichen. Überhaupt muss hier betont werden, dass die französische Originalkomödie jene italienische Sentimentalität nur bis zu einem gewissen Grade angenommen hat, und dass ein natürlicherer Ton sie von den italienischen Mustern zu ihrem Vorteil deutlich unterscheidet.

Grévin teilt mit Estienne das eine Ziel (vgl. die „Epistre" zum „Sacrifice" und Grévin's Vorreden bei „La Tres." unter 4): Schöpfung einer französischen Komödie nach dem Vorbild von Terenz und Plautus, aber in französisch-volkstümlicher Sprache. In zwei Punkten jedoch weicht er von ihm ab: Erstens zieht er den altüberlieferten Achtsilbler — das Versmass der Farce — vor, während Estienne nach italienischem Vorbild (vgl. „Epistre", Bl. 7) die Prosa als die für die Komödie geeignetste Sprache erklärt. Ferner will er von den italienischen Nachbarn, denen Estienne seine vollste Anerkennung zollt, nicht viel wissen: er glaubt sich selber noch freier von deren Einfluss, als er es in Wahrheit ist. So übergeht er nicht nur die Verdienste der Italiener in seinen Vorreden mit Stillschweigen, sondern benutzt sogar die „Esbahis", um in der lächerlichen Figur des Panthaleoné das Zerrbild eines Italieners zu verspotten. Daher lässt er V, 1, nachdem Panthaleoné ein sehnsüchtiges Liebeslied gesungen hat, den Julien sagen:

„Jamais, jamais la faincte voix
N'eust pouvoir envers un François.
Il ne veult point tant de gambades,
Tant de chansons, ny tant d'aubades
En payment". —

Hier möchte ich auch darauf hinweisen, dass bereits in einer uns erhaltenen Farce „Le pont aux asnes" (siehe Petit de Julleville, Répertoire, No. 172) ein Italiener, wenn auch in anderer Hinsicht, eine komische Rolle spielt.

Die „Reconnue" ist vom italienischen Theater etwas weniger abhängig als die „Esbahis". Zwar findet sich in ihr

ebenfalls eine „Intrigue", und die Gestalten des jungen Verliebten und seines listenreichen Dieners, sowie auch die des jungen Mädchens, sind von demselben Genre wie schon in den „Esbahis". Belleau ist sich sogar schon der typischen Bedeutung dieser Figuren bewusst, wenn er den jugendlichen Liebhaber einfach „l'amoureux" nennt und der Angebeteten desselben den Beinamen „l'amoureuse" gibt. Jedoch verflicht er keine Verkleidungsgeschichte in seine Komödie hinein, die freilich auch an Handlung ziemlich arm ist. Er wählt vielmehr das Motiv der Wiedererkennung eines verlorenen Kindes, ein Motiv, welches er sehr wohl dem Terenz selbst, nicht erst einem italienischen Stücke, entlehnt haben kann. Denn in dem, was für die „Reconnue" charakteristisch ist, ist er von den Italienern sicher unabhängig: in der feinen und detaillierten Milieuschilderung.

An die Farce vom „Pathelin" mag er bei der Zeichnung des verschmitzten, alten Advokaten gedacht haben. Auch wenn er die bummelige Prozesswirtschaft geisselt (I, 5, V, 3), folgt er dem beliebten Verfahren der Farce, soziale Missstände zur Zielscheibe des Spottes zu wählen. Ferner zeigt die „Reconnue" noch Spuren von der Satire auf die Geistlichkeit, welche der Farce ein so beliebtes Thema abgab: Des Dichters Sympathie ist auf Seiten der dem Kloster entflohenen Magdalène, und es bedeutet einen Hieb auf die kirchlichen Missstände, wenn es Rec. V, 5 in Bezug auf Magdalène heisst:

„Ayant obtenu la dispense
Du Père saint premierement
Qu'on obtiendra pour de l'argent".

Betreffs der Person des Rodomont ist zu bemerken, dass dieser bei Belleau sich noch nicht derartig viel in Renommistereien ergeht, wie später in den „Contens". Er hat in der „Reconnue" erst eine kleine Rolle, ebenso wie die „Esbahis" in der Figur des Panthaleoné (Esb. V, 1) und der „Eugène" in Florimond nur geringe Ansätze zu der Rolle des Bramarbas haben.

Wenn Jean de la Taille — nach einer Anmerkung der Frères Parfaict, III, p. 333, als erster unter den Dichtern originaler Komödien — für seine „Corrivaus" die Prosa wählte, so geschah dies sicher infolge des Einflusses der italienischen Komödien, welche in Prosa abgefasst zu sein pflegten. Denn

er spricht sich, im Gegensatz zu Grévin, über die Italiener sehr lobend aus und gibt direkt zu, dass er auch ihnen, und nicht nur den Griechen und Römern, als Vorbildern nacheifert.

Die „Corrivaus" haben — ein Punkt, der auch zu beachten ist — eine grössere Personenzahl als die hier bereits besprochenen Verskomödien. Die anderen Prosastücke verhalten sich dann hierin ebenso wie die „Corrivaus". Diese Äusserlichkeit ist insofern charakteristisch, als sie ebenfalls das Wachsen des italienischen Einflusses erkennen lässt. Die italienischen Komödien jener Zeit pflegen eine ziemlich komplizierte, wechselvolle Handlung und daher auch eine grosse Anzahl von Rollen zu haben. So sind denn die „Corrivaus" zugleich verwickelter als die französischen Komödien der ersten Periode, obwohl sie z. B. im Vergleich zu der „Comedie du Sacr." noch einfach zu nennen sind.

Wenn Jean de la Taille, gerade wie Jodelle und Grévin, die Farcen und Moralitäten von Grund aus verwirft, so kann man ihm doch entgegenhalten, dass er es nicht verschmäht, in einigen Szenen von echt farcenartigen Mitteln zur Erhöhung der Komik Gebrauch zu machen, nämlich in II, 3, III, 3, V, 5.

Mit Jean de la Taille, der die Prosa schon recht hübsch handhabt, beginnt diese nach Rigal (a. a. O. p. 304) „à devenir vraiment la langue de la comédie". Odet de Turnèbe und Larivey, letzterer als Übersetzer, haben sie dann weiter ausgebildet.

Ein Wort für die ungebundene Rede als Komödiensprache legt übrigens schon Charles Estienne, der Bewunderer der Italiener, in seiner „Epistre" zur „Comedie du Sacrifice" (Bl. 7) ein. Er macht da den Grund geltend, dass die Prosa den ungezwungenen, sinngemässen Ausdruck erleichtert. Genau ebenso haben später (vgl. Rigal, p. 302 u. 316) Larivey und Le Jars sie als Bühnensprache verteidigt. — Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass die „Corrivaus" wahrscheinlich schon etwas früher als die noch in Achtsilblern geschriebene „Reconnue" entstanden sind (vgl. unter 3. bei beiden Komödien). Ihrem Charakter nach aber gehören sie der zweiten, späteren Periode an, während das Belleau'sche Werk zu der ersten Periode zu rechnen ist.

In den „Contens" mit ihren bemerkenswerten Vorzügen (vgl. Cont. unter 9) erreicht die französische Prosakomödie des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt. Die Prosa wird hier meisterhaft gebraucht, und ausserdem finden sich in den „Contens"

wohlgelungene Ansätze zu einer greifbaren Darstellung von Charakteren in grösserer Anzahl als in allen anderen Lustspielen des damaligen Frankreich. Im wesentlichen schreitet Turnèbe auf derselben Bahn weiter, die ihm schon seine Vorgänger, besonders Jean de la Taille, gewiesen haben; er ahmt daher in freier und selbständiger Weise die italienische Verkleidungskomödie nach. In der ausgedehnten Rolle des Rodomont schliesst er sich sogar enger an italienische Vorbilder an. Dagegen macht sich wahrscheinlich noch ein neuer Einfluss bei ihm bemerkbar, der spanische der „Celestina". Es wäre auch nicht unmöglich, dass die Gestalt der Françoise erst auf italienische Vermittlung zurückginge, aber man kann sehr wohl den direkten Einfluss des spanischen Stückes annehmen, wie schon oben (Cont. 11) bemerkt worden ist. Ich füge hier noch hinzu, dass die „Celestina" in der Zeit von 1524 bis 1578 ganze fünfmal ins Französische übersetzt worden ist (Rigal, p. 263), also mindestens viermal, bevor Turnèbe seine Komödie schrieb. Auch die „Corrivaus" verleihen der intriguierenden Alizon schon in einer Szene (III, 7) die Redekunst, welche für den Typus der Celestina charakteristisch ist. Es zeigen sich möglicherweise vereinzelte, frühe Spuren der Einwirkung von seiten der spanischen Literatur, wie sie im 17. Jahrhundert in der Übersetzungsliteratur den italienischen Einfluss abgelöst hat.

Die Gestalt des Rodomont ist, wie schon erwähnt, den italienischen Pendants höchst ähnlich. Sie mag freilich auch teilweise unmittelbar auf die antiken Bramarbas-Figuren zurückgehen, welche ja erst den Italienern als Vorbilder gedient haben. Daher gebraucht Turnèbe an einer Stelle (vgl. Fournier, „Théâtre frç. au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle", p. 124, Anm.) den Ausdruck „ce glorieux capitaine" in getreuer Übersetzung des lateinischen „miles gloriosus". Endlich muss aber darauf aufmerksam gemacht werden, dass auch die Farce schon längst ähnliche Figuren prahlerischer Soldaten zum Gegenstand ihres Spottes gemacht hatte. Vgl. Petit de Julleville, Répertoire, No. 71, 108, 112, 199, und desselben Vfs. „Théâtre en France", p. 67. Dabei fand sie inmitten des Volkslebens die lebendigen Vorbilder für diese Karikaturen.

In dieser Weise ist die Existenz einer Farce von Be-

deutung, welche Petit de Julleville in seinem „Répertoire“ unter No. 80 nennt. Sie hat den Titel „Trois brus et deux ermites“. und Petit de Julleville sagt über ihren Inhalt: „La vieille bru, grand'mère de la ‚Macette' de Régnier, endoctrine au mal deux jeunes filles; les deux ermites ne cherchent pas à les amender“. Ferner haben auch die „Esbahis“, unter deren Einfluss die „Contens“ vielleicht stehen (vgl. Contens 11), bereits in der alten Wäscherin Marion und der Kupplerin Claude Rollen, welche zusammen als eine Vorstufe zu der Gestalt der Françoise angesehen werden können.

Schliesslich erinnert in den „Contens“ einiges unmittelbar und deutlich an die Farce. Erstens enthält der Anfang von Szene III, 9 ganz derartig derbe Witzeleien, wie sie in der Farce beliebt waren, und der Schluss von II, 4 hat einen durchaus possenartigen Witz. Ferner spielt die Handlung zur Zeit des Karnevals; diese Zeit diente aber von jeher ganz besonders der Aufführung mittelalterlicher Possen. In diesem Punkte gehen die „Contens“ übrigens mit der „Com. du Sacr.“ sowie mit der „Fantesca“ des Parabosco zusammen. Mit der ersteren haben sie auch eine Erwähnung gemein, die für die fortbestehende Beliebtheit der Farce Zeugnis ablegt: Cont. III, 7 sagt Louyse, nachdem sie bei ihrer Tochter einen Liebhaber entdeckt hat: „Si je le mets en justice, un chascun rira de moy, et, qui plus est, on me jouera aux pois pillez et à la Bazoche“. Ebenso fürchtet „Sacrifice“ III, 3 (Bl. 67) Virginio, als er von dem Streich seiner Tochter erfahren hat, er könnte „estre mis aux jeux de la Bazoche“.

Man ersieht aus alledem, wie mannigfach die Beziehungen zwischen den Lustspielen aller Art im XVI. Jahrhundert sind, und dass man sie daher nur selten mit voller Sicherheit aufdecken kann.

Die „Neapolitaines“ bewahren die gute Prosa, welche die französische Komödie nach italienischem Muster sich angeeignet und ausgebildet hatte; sie sind der italienischen Verwicklungskomödie aber dadurch weniger ähnlich als die „Contens“, dass sie einen kunstlosen, sogar groben Aufbau und eine einfachere Handlung haben. An die Farce erinnert es, wenn D'Amboise vorgibt, er habe sein Sujet tatsächlichen Vorgängen

entnommen; er verhält sich also in diesem Punkte wie vormals Grévin. Es ist ferner interessant, festzustellen, dass auch die Farce sich bereits mit Leuten von der Art des Dieghos und des Gaster beschäftigt hat. Was den letzteren betrifft, so gibt Petit de Julleville in seinem „Répertoire", No. 197, eine Farce an, in der ähnliche Liebhaber reichlichen Essens auftreten. Des Dieghos' hervorstechende Charakterzüge sind auch schon der Farce nichts Unbekanntes. Betreffs des Rodomont der „Contens" wurde bereits auf solche Farcen hingewiesen, in denen prahlerische Soldaten verspottet werden. Aber auch die lächerliche Galanterie, die angebliche Unwiderstehlichkeit à la Dieghos, hat die vielseitige Farce mehrfach dem Gelächter preisgegeben. Vgl. die Figuren der Edelleute in den Farcen No. 146 und No. 163 in Petit de Julleville's „Répertoire".

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts fällt uns die Tatsache auf, dass in der Originalkomödie die Prosa wieder hinter dem Achtsilbler zurücktritt. Rigal (p. 310) bemerkt über diesen Vers: „A vrai dire, d'ailleurs, il n'avait jamais été complètement abandonné .... En 1576, il avait servi à Pierre Le Loyer pour son ‚Muet insensé'. En 1583, Gabriel Chappuis l'emploie pour sa traduction de l'‚Avare cornu' de Doni." Ich füge hinzu, dass andrerseits später auch die Prosa nicht ganz geschwunden ist. Im Jahre 1592 erschien eine Prosakomödie „Les Ramoneurs" von Le Breton (von welcher ich kein Exemplar ausfindig machen konnte).

Doch lässt es sich nicht leugnen, dass die letzten beiden Komödien aus dem XVI. Jahrhundert, die der Prüfung zugänglich sind, nicht nur mit offenbarer Absichtlichkeit den Achtsilbler anwenden und wieder zu Ehren zu bringen suchen, sondern überhaupt in ihrem ganzen Charakter sich nur lose an die italienische Komödie anlehnen.

Besonders gilt das von den „Escoliers", welche trotz ihrer Verkleidungsgeschichte in Stil und Aufbau zur äussersten Einfachheit zurückkehren und dadurch lebhaft an die Farce erinnern. Perrin geht hierin, in seinem Streben nach einer echt volkstümlichen, natürlichen Darstellungsweise, über alle anderen französischen Dichter des Jahrhunderts hinaus. Ausser dem Stil und dem Versmass bringen auch andere Äusserlichkeiten

die „Escoliers“ der Farce nahe. Die Personenzahl ist höchst gering (8), und die meisten Namen sind von jener künstlich gebildeten Art, wie sie die Farce gern verwendet: Grassette, Babille usw. Einer dieser Namen, der des verschmitzten Dieners Finet, ist übrigens für die gleiche Rolle schon in der „Farce de la Cornette“ des Jean d'Abondance (gedr. bei Fournier, „Théâtre avant la Renaissance“) gebraucht worden.

Dass in Szene IV, 4 eine Probe von burgundischem Patois gegeben wird, trägt auch dazu bei, den volkstümlichen Charakter der „Escoliers“ zu erhöhen.

Die „Desguisez“ sind nicht ganz so kunstlos wie die „Escoliers“, haben aber doch einiges mit ihnen gemeinsam: Ungekünstelte Sprache, aber auch ungeschickte Behandlung des Verses; verhältnismässig (in Anbetracht der Länge) grosse Einfachheit der Handlung, teilweise sogar Mangel an solcher; ziemlich grobe Darstellung dieser Handlung; geringe Personenzahl; künstlich gebildete Namen, wie Vadupié u. a. Sie entfernen sich in diesen Punkten erheblich von dem Gepräge der italienischen Vorlage, der „Suppositi“.

Als so in der französischen Komödie der Achtsilbler noch einmal eine Rolle spielte, fand er keinen Dichter, der fähig gewesen wäre, ihn geschickt zu handhaben. Rigal (p. 310) sagt in diesem Sinne: „Le vers de huit syllabes reparaît, plus lâché, plus sautillant, plus inhabile que jamais à resserrer et à faire saillir la pensée, ... son nouveau règne est loin d'estre brillant.“ — Um die Wende des Jahrhunderts nun gar verschwand die französische Originalkomödie überhaupt wieder von der Bildfläche, um der Farce die Herrschaft zu überlassen und erst gegen Ende der zwanziger Jahre einen neuen Aufschwung zu nehmen (vgl. Birch-Hirschfeld, S. 362. 379. 386, 424).

Was bildete die Ursache dieses merkwürdigen Rückganges? Rigal weiss (p. 264-5 und 311) mehrere Gründe, teils äusserlicher, teils innerlicher Natur, anzugeben.

Schon die schwierigen politischen Zustände entzogen auf die Dauer dem neu entstandenen Genre das Interesse des königlichen Hofes und der hohen Herren. Solche Förderung wollte aber zu jener Zeit noch viel bedeuten, und es war schlimm, wenn sie fehlte.

Vor allen Dingen aber: Zu einer Aufführung gehören sowohl Schauspieler wie auch eine Bühne. Unsere Komödiendichter hatten überhaupt weder eine regelrechte Bühne noch geübte Schauspieler zur Verfügung. Daher musste Jodelle selber mit seinen Freunden den „Eugène" aufführen helfen, und zwar im Hofe eines collège, anstatt auf einer Bühne. An solchen Anstalten, und zwar von den Schülern, wurden auch Grévin's Stücke, ebenfalls vor einem an Zahl nur geringen Publikum und in primitiver Weise, dargestellt. Über die Aufführuug aller übrigen Originalkomödien gar wissen wir überhaupt nichts Genaues.

Währenddessen hatten die Confrères de la Passion die einzige regelrechte Bühne, die des Hôtel de Bourgogne, in ihrem Besitz, dazu das Privilegium für alle öffentlichen Aufführungen in Paris und Umgegend. In den Provinzen aber gab es regelrechte Theater noch nicht.

So ist es denn begreiflich, wenn einige unserer Dichter es sich nicht nehmen lassen, ihren Hass gegen jene Gesellschaft und deren Repertoire kundzugeben. Daher also die erbitterten Worte in den Prologen von Jodelle, Grévin und Jean de la Taille.

In diesem schweren Kampfe ums Dasein verfügte nun aber die Originalkomödie noch nicht einmal über einen genügenden inneren Fonds, um siegreich gegen die Farce zu bestehen. Wir haben zwar gesehen, dass sich diese und jene Vorzüge, besonders in den „Contens", nicht verkennen lassen, aber im grossen und ganzen leiden unsere Komödien, verglichen mit der Farce, an einem grossen Fehler. Es dreht sich bei ihnen verhältnismässig doch zu sehr um die Darstellung einer amüsanten Handlung, einer unnatürlichen Intrigue, während die Farce, die Darstellung und Verspottung menschlicher Schwächen als Hauptthema wählend, in höherem Masse im Volksleben selbst wurzelt und, trotz aller Übertreibungen, ein getreueres Abbild von diesem liefert.

Molière ist es dann erst gewesen, welcher den höchsten Zweck der Komödie, die Zeichnung menschlicher Charaktere, wieder gebührend in den Vordergrund stellte. Inwiefern er hierdurch der Erneuerer der alten Farce ist, inwiefern er dieser mehr verdankt als dem nach fremdländischem Vorbilde geschaffenen Lustspiel, darüber hat Lanson in seinem Aufsatz „Molière et la farce" (Revue de Paris, 1901, 1 mai) ausführlich gesprochen.

Ich verweise ausserdem auf die Farcen No. 90 100, 107, 116, 189 in Petit de Julleville's „Répertoire", welche allesamt schon Molière'sche Gestalten im Keime enthalten.

Während also die Komödie des sechzehnten Jahrhunderts durch zu starke Betonung fremder, äusserlicher Elemente vergebens einen wertvolleren Ersatz für die Farce zu bieten versuchte, schlug Molière den umgekehrten und allein richtigen Weg ein, um dasselbe Ziel zu erreichen: er entlehnte der Farce eben gerade ihren guten Kern, veredelte diesen und schlug sie so mit ihren eigenen Waffen.

Lebenslauf.

Am 29. Dezember 1884 wurde ich, Paul Max Franz Wilhelm Sydow, zu Kobylnik bei Posen als Sohn des Gutsbesitzers Wilhelm Sydow und seiner am 28. Februar 1908 verstorbenen Ehefrau Emma geb. Reuter geboren. Meine Schulbildung empfing ich auf dem Stadtgymnasium zu Halle a. S. Im Herbst 1902 verliess ich diese Anstalt mit dem Zeugnis der Reife und war sodann bis Mich. 1906 an der Universität Halle immatrikuliert, wo ich besonders französische und englische Philologie studierte. Nachdem Krankheit mein Studium in die Länge gezogen hatte, bestand ich am 31. Juli 1908 das Rigorosum.

Vorlesungen hörte ich bei den Herren Professoren und Dozenten: Counson, Ebbinghaus, Fries, Grattan, Hertzberg †, Lindner, Riehl, v. Ruville, Suchier, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wiese, Williams, Wissowa.

Allen diesen Herren, namentlich Herrn Prof. Dr. Suchier, der die vorliegende Arbeit angeregt und mich bei ihrer Anfertigung freundlichst unterstützt hat, sei auch an dieser Stelle mein ergebenster Dank ausgesprochen.